شعريّة القصيدة الرباعيّة

رباعيات أحمد حلمي عبد الباقي أنموذجاً



الدكتور
عبد الله حسن الجبوري



شعريّة القصيدة الرباعيّة

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2013/7/2525)

الجبوري، عبد الله حسن

شعرية القصيدة الرباعية: رباعيات أحمد حامي عبد الباقي أنموذجا/ عبد الله حسن الجبوري

عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع 2013

( ) ص.

ر.إ: (2013/7/2525).

الواصفات: / الشعر العربي// النقد الأدبي/ العصر الحديث

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 978-9957-572-29-7



تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس +962 6 5353402
خلوي +962 7 95567143
ص.ب: 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com

شعريّة القصيدة الرباعيّة

رباعيات أحمد حلمي عبد الباقي أنموذجاً

الدكتور
عبد الله حسن الجبوري

الطبعة الأولى
2014 م – 1435

الإهداء

إلى قوافل الأيام...

وواحة الذكريات ولا أستثني...

عبد الله

الفهرس

الفصل الثالث

الإيقاع الشّعري

الفصل الرابع

الرّؤية الشّعريّة

المقدمة

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله (ﷺ) وعلى آله وصحبه ومن والاه، أما بعد...

فإنّ من دواعي اهتمام هذه الدراسة لنصوص الشّاعر أحمد حلمي عبد الباقي (التي آثرت أن تتّخذ لها شكلاً مغايراً عمّا ألفته القصيدة العربيّة من هيكليّة سواء على صّعيد الجيل الذي عاصره الشّاعر أو غيره ممن سبقه أو تلاه) هو أهمّيتها النّابعة من شكل النّص القائم على أربعة أبعاد بصريّة هي ما تُمثّله الرباعيّة من شكل وما يحمله هذا الشّكل من قيم فنّيّة ورؤيويّة، لذا سيقوم هذا البحث بعمليات إجرائية على المستويين الفنّي والموضوعي مستكشفاً الفضاء الحقيقي الذي حرص الشّاعر على الوصول إليه، على النّحو الذي يُمكّننا من استقصاء المعاني الكامنة في نصوص الشّاعر والبحث في فلسفة الحياة عن أسئلة تُجيب وتتحدّى واقع الحياة المؤلم، إذ تركها الشّاعر مفتوحة تُشكّلها الرّؤيات المنفتحة على العديد من التّجارب سواء تلك التجارب الشّخصيّة التي عاناها الشّاعر أو التي خاضها غيره، ولقد تعمّدنا في تسخير المناهج على النّحو الذي يُمكّننا من استشراف منطقة النّص والوصول إلى منابع ثراء النّص، وقد واجهتنا ومنذ الوهلة الأولى لكتابة هذا الكتاب صعوبات عدّة أهمّها سوء الوضع الأمني الّذي أثّر بشكلٍ أو بآخر على المشهد المرسوم لهذا العمل.

يقوم هذا الكتاب في تقسيمه على تمهيد وأربعة فصول يتضمّنها الكتاب، ينطوي التمهيد على دراسة ظاهرة البيت الشّعري بوصفه المكوّن الأصغر والرّئيس لنصوص الشّاعر، بل لجميع النّصوص التي عرفها الشّعر العربي في عصوره المختلفة (باستثناء قصيدة الشّعر الحر والقصيدة النّثريّة اللتين تختلفان عن ذلك لاعتمادهما السّطر الشّعري كلبنة أساس في بنائهما)، وسيتناول التّمهيد أيضاً دراسة ظاهرة الرّباعيات من حيث الهيكليّة التي خرجت بها إلى الوجود والحدود التي تفصلها عن الفنون الشّعريّة الملتقية معها في الشّكل.

يسعى الفصل الأول فيه لدراسة اللغة الشّعريّة (لكونها الأبجديّة الأولى التي يقوم عليها فنُّ الشّعر وجميع الفنون الكتابيّة والقوليّة الأخرى) من خلال خمسة مباحث تهتمّ بالكشف عن أهمّ الظّواهر الفنّية المتعلّقة بهذا الجانب، ومنها المعجم الشّعري الذي يحرص الشّاعر فيه على التأسيس للغة ذات دلالات جديدة، تختلف في التّعبير والدّلالة عن معانيها الأصليّة ولكنّها لا تختلف من حيث الجوهر الذي وُضعت اللغة لأجله، وسيهتمّ المبحث الثّاني بدراسة التكرار الذي يتناوله المبحث الأوّل الذّي يتّخذه الشّاعر بوابة تنفتح على آليّات ترسيخ المعاني في ذهن المتلقّي من خلال تركها لإشارات لغويّة وعلى مسافات متباينة، والحذف الذي يهيمن على مساحة كافية من الديوان تؤهّله لاحتلال جزء مهمّ من الدراسة التي سيقوم بفحصها المبحث الثالث، ويكشف المبحث الرّابع عن التّناص وأهميته بوصفه ظاهرة تُقيم بناءها على ثقافات الغير وتتفاعل معها عبر تواصل تختلف مستوياته حسب طبيعة التعامل مع النّصوص الوافدة، وسيتحدّث المبحث الخامس عن طبيعة اللغة الشّعريّة التي ستبيّن مدى اجتهاد الشاعر وبحثه عن مكنونات الثّراء بين دهاليز اللغة قابضاً على كلٍّ ما يبعث في النّص من مُنجزٍ فنّي.

ويتسنّى للفصل الثاني أن يثير تساؤلات عدّة تتعلّق بالصّورة الشّعريّة التي ستقسّمها الدّراسة على ثلاثة مباحث، يؤسّس المبحث الأوّل فعاليّاته الخاصّة للكشف عن المصادر التي استقى الشّاعر منها صوره في دراسة مُعمّقة لأهمّ هذه المصادر، التي تكشف أسرارها النّصوص الشّعريّة الواردة في ديوان الشّاعر، ولعلّ أهمّ هذه المصادر وأكثرها شيوعاً في الديوان هو المصدر التّراثي، ثمّ يليه المصدر الدّيني الذي يهيمن على مناطق شاسعة من الدّيوان، ثمّ يأتي بعده المصدر الذّاتي، ولعلّ ذلك لا يمنع من أن يكون للصّورة مصدر واقعيّ تتّكئ عليه، وهو ما يتناوله المصدر الرّابع من مصادر الصّورة، ويرسم المبحث الثّاني الإطار العام لأهمّ أنماط الصّورة التي يُركّز عليها الشّاعر كالنّمط الحسّي الذي يلحُّ الشّاعر فيه على الحاسّتين البصريّة والسمعيّة، والنمطين الكلّي والجزئي اللذين يؤكّدان على عنصر التّلاقح بين النّصوص الشّعريّة بما يصنع نوعاً من الوحدة العضويّة لجمل رباعيات الشّاعر التي جاء بها الدّيوان، والنّمطين المُتحرّك والثّابت اللذين

يكشفان عن عمق الصّورة وحيويّتها، ثُمّ يأتي المبحث الثّالث ليتحدّث عن القيم التعبيريّة للصّورة بما فيها من جوانب فنّيّة فيجيب هذا المبحث عن العديد من الأسئلة الضّمنيّة ليُحدّد بذلك واقعاً ومستوىً مُعيّناً لصور الشّاعر التي وصلت إليه.

يتّجه الفصل الثالث لدراسة الإيقاع الشّعري بما يحتويه من قيم فنّيّة تنتظم في ثلاثة مباحث، يتناول المبحث الأوّل منها دراسة الإيقاع الخارجي (موسيقى الإطار) الذي يحيط النّص، وستتوزّع فيه الأوزان الشّعريّة حسب نسبة انتشارها في الديوان التي جاءت ضمن إحصائيّة دقيقة لهذه الأوزان ونسب ورودها عند الشّاعر، كما أنّ هذا المبحث سيتناول كذلك ظاهرة التّدوير حسب مفهومها القديم باعتبار أنّ هذا البحث قائم على الرّباعيّات، التي تتقيّد بالشّكل التقليدي للبيت الشّعري، ويتسنّى لهذا البحث كذلك أن يتناول عدداً من الخروقات والخروقات الوزنيّة التي وقع فيها الشّاعر وربّما يكون مُتقصّداً في ذلك لغاية فنّيّة أو مضمونيّة وهو مما يُبرّر له القيام بهذا الفعل، ويأتي المبحث الثّاني ليتناول القافيّة وأثرها الصّوتي والدّلالي على مجمل مسارات النّص الشّعري، وأثر ذلك جميعه على نفسيّة الشّاعر، وجاءت كذلك ضمن إحصائيّة دقيقة ونسب مئويّة هي أقرب ما تكون إلى الواقع المُشاهد في الدّيوان، ثُمّ يتدخّل المبحث الثّالث ليتناول أهم المستويات الإيقاعيّة الدّاخليّة للكلمة وأثر ذلك على المستوى الإيقاعي العام للنّص الشّعري، وأوّل هذه المستويات هي التّقفية الداخليّة التي تُشكّل إيقاعاً خاصّاً يُثري الإيقاع الدّاخلي للنّص الشّعري، ثمّ يليه التكرار الدّاخلي، وهذا التّكرار يختلف عن التكرار الذي تناولناه في فصل اللغة من حيث القيمة الصّوتيّة التي يمنحها للنّص على عكس النّوع الأوّل الذي يُقدّم قيماً دلاليّة، هذا على مستوى الكلمة أما عن مستوى الحروف بوصفها الوحدة الأساسيّة الرّئيسة للغة فيتناولها التّجمّع الصّوتي الذي يأتي أخيراً في هذا المبحث.

يتحرّى الفصل الرّابع عن الرؤيات الشّعريّة التي يغتني بها النّص فتتشكّل دراستها عبر ثلاثة مباحث، يهدف المبحث الأوّل لدراسة الرّؤيات الذّاتيّة التي يتميّز فيها الشّاعر عن غيره ولعلّه هنا لديه العديد من الأسباب التي تفرض نفسها لتتشكّل بالتّالي هذه النمطيّة المُتميّزة من الرّؤيات، ثمّ يأتي المبحث الثّاني ليتناول الصّنف الآخر من الرّؤيات

ونعني به الرّؤية الموضوعيّة التي يلتقي بها الشّاعر مع غيره، التي تفرض وجودها بفعل منطقيّتها المُقنعة، ويأتي المبحث الثّالث ليُحدّد موقف الشّاعر من الشعر بجميع أنظمته وقوانينه المُحدّدة لطبيعته، التي تضمّنها عددٌ من النّصوص الشّعريّة الماثلة في ديوان الشّاعر.

ثمّ تأتي الخاتمة مُحمّلة بأهم النتائج التي توصّلت إليها الدّراسة عبر تمهيدها وفصولها الأربعة، وأخيراً يأتي ثبت المصادر والمراجع التي رجع إليها الطالب في توثيق آرائه، ومن بين أهم المصادر التي رجعنا إليها هو ديوان الشّاعر وكتابي عضوية الأداة الشعرية وكتاب القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعيّة للأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد، وكتاب خصائص الحروف العربيّة ومعانيها لحسن عبّاس، وكتاب ظواهر فنية في الشعر العربي الحديث لعلاء الدين رمضان السيد، وكتاب في حداثة النص الشعري: دراسات نقدية للدكتور علي جعفر العلاق، وكتاب قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، وكتاب اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد لمحمد الكنّوني، وكتاب معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة للدكتور سعيد علوش، وكتاب وهج العنقاء لثامر خلف السوداني وعددٌ آخر من المصادر الأدبيّة الحديثة التي ترتبط بشكلٍ أو بآخر في عمق العمل النقدي لهذا الموضوع.

ولله الحمد والمنّة أوّلاً وآخراً

التمهيد

البيت الشّعري والرّباعيّات

أوّلاً : مفهوم البيت الشعري:

إنّ مفهوم بيت الشعر التقليدي – بعد استبعاد المفهوم الحديث لهذا المصطلح على اعتبار أن هذه الدّراسة قائمة على الرباعيات التي تعتمد في بنائها على المفهوم القديم للمصطلح –، يتأسّس على بنية ثنائية ((جاءت استجابة لطبيعة العصر، بل لطبيعة نظرة الإنسان القديم للكون المتشكّل من ازدواجية لكل المخلوقات التي تتكون من عنصرين اثنين، فقد وجد هذا الإنسان حين ظهر للوجود أمام مفارقات الحياة الطبيعية في كل شيء يحيط به، حتى إنه أصبح ينظر للأشياء نظرة ثنائية بدءاً من تكوينه العضوي الذي يمثل الانسجام التام بين شطرين)) [1]، ولعلّ هذا الانسجام بين الأشياء المتوازية التي تجمعها وحدة شاملة دعت الإنسان إلى رؤية الأشياء وتنظيمها وفق مرتسم بصري وذهني منسجم، وهذا جاء من خلال تأمله في ما يحيط به من ظواهر طبيعية وكونية، ورؤية ما فيها من ازدواجية، في خلقها، مما جعل ذلك ينعكس على تفكيره فتمثل في إبداعه الفني [2]، وهو ممّا قاده بالتالي إلى تقسيم البيت الشعري إلى شطرين متساويين من حيث التّشاكل والتّماثل، وسنوضح ذلك بالمرتسم الآتي:



إذ يمثل الخط الأفقي الأول بنية الشطر الأول، بينما يمثّل الخط الأفقي الثاني بنية الشطر الثاني، وهو ما يؤدي بالتالي إلى أنّ:

(1) الجمالية في الفكر العربي، د. عبد القادر فيدوح: 38.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 38.

بنية الشطر الأول = بنية الشطر الثاني

وهنا نلاحظ وجود تشابه وتساوٍ بين الشطر الأول والثاني من البيت الشعري، وعلى وفق هذا المنظور فإنّ البيت الشّعري يشكّل ثنائية في مفهومه التركيبي، وكماله على وفق هذه الرؤية يجب أن يقوم على التناظر والتماثل والتعادل والتكامل بين شطرين كاملين متوازنين إيقاعياً [1]، وعلى هذا فإنّه يمكننا القول إن البيت الشعري هو عبارة عن ((الوحدة التي تتابع ويتكون من مجموعها بناء القصيدة، وهذه الوحدة في فرديتها كلام تام، يتألف من أجزاء وينتهي بقافية)) [2]، وتقسّم هذه الأجزاء على قسمين: يسمى الأول صدراً، والثاني عجزاً، وهما مصراعا البيت، ويعرفان بالشطرين أيضا.

ولما كانت حياة الإنسان القديم ومحيطه حياة بدائية لا تعقيد فيها لذا فإنه اتجه في تسمية وتقسيم هذا الابتكار (البيت الشعري) إلى ما يحيطه من أشياء، ونظراً لوجود أوجه للشبه بين بيت الشعر والخباء من حيث كونهما يحويان حياة الإنسان، بل ويضمان بين دفّتيهما تاريخه، لذا نجد كثيراً من المصطلحات الشعرية مستقاة من الخباء كالوتد، والعمود، والخبن، والطي والترفيل والتذييل، وسواها [3] فقدّر ذلك الإنسان أنّ ((البيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدّربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالأواخي والأوتاد للأخبية، فأما ما سوى ذلك من محاسن الشعر فإنما هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لاستغني عنها)) [4] والشاعر القديم بعمله هذا ((يكون

---

(1) ينظر: وعي الحداثة: دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، د. سعد الدين كليب: 36.

(2) العروض بين التنظير والتطبيق، د. محمد الكاشف – د. أحمد هريدي – د. محمد عامر: 18.

(3) ينظر: فضاء البيت الشعري، عبد الجبار داود البصري: 9، وينظر: معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب: 280.

(4) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، الأزدي، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد: 1 / 121.

قد هندس بيته الشّعري من النظم وفق أبعاد بيته الشّعري من الوبر فنسخ بذلك دوال نموذجه العروضي تبعاً لمدلولاتها التي رافقت مخزون خياله البصري)) [1].

إنّ هذه الرؤية الفنية البدائية هي رؤية صحيحة ومنطقية ذلك أن البيت الشعري إنّما سمي بيتاً ((تشبيهاً له بالخباء لأنه قابل لاحتواء الإنسان وأثاثه وأفراحه وأحزانه..)) [2]، ولعل هذا التقابل الدلالي بين البيت (المجازي) والبيت (الحقيقي) مستنبط من ((ارتباط العروض والضرب من نهاية كل شطر في البيت من الشعر بوصفهما يعكسان تواجد القائمتين الموضوعتين بالتناسب في وسط الخباء، فكانت نسبة بعدهما في السّمع تماثل نسبة بعدهما المادي في النظر، كل ذلك في نسق محكم وانسجام ازدواجي تستجيب له النفس طواعية دون عناء أو تكلف)) [3]، وهو ما يؤيد كونه يُمثّل شكلاً صوتيّاً متكرراً [4] لا يمكن توقّفه إلا في أماكن وأزمنة محددة.

وهنا علينا القول أنّ شكل البيت الشّعري الذي يتّصف بالتّوازن والتّماثل والتّساوي لا يبقى على وتيرة واحدة في جميع البحور الشعرية، وإنّما يأتي على وفق ما يتطلبه المعنى الذي يريد الشاعر البوح به، فهو في الهزج والمضارع غيره في الكامل والسريع، غيره في المتقارب والبسيط، غيره في باقي الأوزان الشّعريّة، إذ نجد تكوين بحري الهزج والمضارع من تفعيلتين، بينما نجد الكامل والسريع ثلاث تفعيلات، وأربع تفعيلات بالنسبة للمتقارب والبسيط.

ولعل هناك من يتساءل: هل للبيت الشعري قوانين تحكمه؟ والجواب على ذلك: نعم، إذ لابد للبيت الشعري من ((قوانين تتحكّم فيه من وحدة البيت وتقسيمه إلى

---

(1) الجمالية في الفكر العربي: 40.

(2) فضاء البيت الشعري: 9.

(3) الجمالية في الفكر العربي: 39.

(4) ينظر: النظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل: 390.

شطرين، واعتماده إيقاعاً معيّناً وقافية واحدة)) [1]، فهو بمثابة سياج فني للقصيدة ولا بد أن تكون له ضوابط وحدود لذلك كان قوامه الوزن وقوام كل وزن تفعيلاته سواء أتماثلت أم اختلفت، وفي خدمة هذا السبيل كان من معايير الشعر اتحاد قوافيه وانشطار أبياته إلى مصراعين يواكب الإلهام الإبداعي عند الإفضاء بالشعر ولكنه يسيطر مسلك التتابع الإيقاعي والتوالي النغمي [2]، وعلى هذا فإنّ أهمّ هذه القوانين التي تضبط البيت الشّعري هو الوزن، الذي ينظّم البيت ويجعله فخماً ومؤمّناً غير قابل للانتهاك، وثاني هذه الشروط هو انتهاؤه بقافية تكون ثابتة وموحدة لقوافي الأبيات التي تليها في سبيل أن تخرج القصيدة التي تحوي هذا البيت على أحسن ما تكون، والشرط الثالث هو الازدواجية والثنائية في تقسيمه (أي كونه ينشطر على قسمين)، ورابع هذه الشروط وهو أهمها استقلالية البيت عن غيره من أبيات القصيدة، إذ ((ينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده)) [3].

إنّ ما سبق من كلام هو ما يُمثّل نظرة النقّاد العرب القدماء إذ ((كانوا يعدون البيت وحدة قائمة برأسها، مكتفية بنفسها عن غيرها)) [4]، وظلت هذه الوحدة ولمدّة طويلة من الزمن ((مقياساً للجودة والإتقان في الصناعة والجمال في الصورة والمعنى وأكثرها تأثيراً في نفوس المتلقين، وتجلت هذه الوحدة في مظاهر مختلفة، ولكنها تنطلق من البيت المفرد وتعود إليه)) [5]، فكان على الشاعر أن يحرص على إعطاء معنى كامل يستقل في إفادته عن إفادة الأبيات الأخرى، ثم يستأنف في البيت الآخر كلاماً آخر

---

(1) الشعر ومتغيرات المرحلة (حول الحداثة وحوار الأشكال الشعرية الجديدة)، مجموعة من بحوث مهرجان المربد الشعري السادس ببغداد، بحث بعنوان: في جدل الحداثة الشعرية - نموذج المفاصل -، د. عبد السلام المسدي: 40.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 17.

(3) وحدة القصيدة بين آرسطو والنقاد العرب القدماء، د. خليل الموسى: 63.

(4) الإيقاع في الشعر الحديث في العراق، ثائر عبد المجيد ناجي العذاري (رسالة ماجستير): 121.

(5) وحدة القصيدة بين آرسطو والنقاد العرب القدماء: 60.

كذلك [1]، وهلّم جراً حتى نهاية القصيدة، ولعلّ الرّباعيّة التي نتحدّث عنها تختلف في ذلك إذ أنّ الشّاعر أحمد حلمي عبد الباقي يضيف في البيت الثّاني معنىً جديداً أو مكمّلاً لمعنى البيت الأوّل، فثمّة رابطٍ بين البيتين لأنّهما يجدُ ذاتهما وحدة تعبيريّة واحدة، وعلى هذا فإنّه يمكننا أن نعدّ البيت الشّعري ((الوحدة البنائية التي تُمثّل صرح الشعر وتحدد هويته الإيقاعية)) [2] فضلاً عن الدلالية، فهو الركن البنائي في هوية الشعر من حيث هو حدث منطوق ومسموع، أو لنقل إن أدائية الشعر الخليليّ لا يتحدد جوهرها إلا في نطاق البيت لأنّه اللبنة المتجانسة في بناء صرح القصيدة، وهو بذلك وحدته الإيقاعية لمن يتلو الشعر، وهو أيضاً وحدتها النغمية لمن يصغي إلى تلاوته.

البيت على هذا الأساس حيّز مقطعي من حيث هو سلسلة من الكلام الملفوظ ولكنّه في حقيقته الفنّية فضاء صوتي يستحيل إلى فضاء موسيقي[3]، وعلى هذا الأساس فالبيت كيان مستقل بنفسه، ولا يهم ارتباطه بالقصيدة أو عدم ارتباطه، فهو قائم بذاته[4] أمّا عن رأينا فقد اعتمدنا وجوب ارتباط البيت الشّعري باعتباره جزءاً مهمّاً وفعّالاً في القصيدة الشّعريّة العربيّة ولا يمكن بشكلٍ من الأشكال استقلاله عن باقي الأجزاء.

ثانياً: مفهوم الرباعيات:

لا شكّ في أنّ المتتبّع للتجربة الشّعريّة العربيّة يدرك حتماً تمايز الأشكال والأنواع التي تقولب عليها الشّعر العربي منذ ولادته وإلى يومنا هذا، فقد تعدّدت هذه الأشكال بتعدد أنماط الحياة وأساليب التفكير، ذلك ((أن الأشكال والطرائق الأدبية بودقات تسجل تأثير الفكر وينبغي لها أن تتغير عندما تتغير أساليب التفكير)) [5]، ومن بين هذه

(1) ينظر: المصدز نفسه: 63 – 64.

(2) الشعر ومتغيرات المرحلة: 16.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 17.

(4) ينظر: تشريح النص:مقاربات تشريحيّة لنصوص شعريّة معاصرة، د. عبد الله محمد الغذامي: 101.

(5) اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب)، جاكوب كورك ترجمة: ليون يوسف – عزيز عمانوئيل: 162.

الأشكال التي تمخضت عنها عملية التطور الشعرية (الرباعيات) التي كثر الجدل حولها، فما ((من فن اشتجرت حوله الآراء، وتضاربت الأفكار، واختلف الدارسون عليه، كالرباعيات)) [1]، وسنتعرّض لهذه الاختلافات في الصفحات اللاحقة - إن شاء الله تعالى -.

إبتداءً علينا القول إنّ فن الرباعيات يُعدّ أحد الأشكال الشعرية التي تطورت عن القصيدة العربية القديمة [2]، وقد ورد تعريفها في كثير من المصادر العربيّة على أنّها: جمع كلمة رباعية، التي تنطوي في مفهومها الخاص على ((منظومة شعرية تتألف من وحدات، كل وحدة منها أربعة أشطر تستقل بقافيتها)) [3]، ويتّحد الشطر ((الأول والثاني والرابع في القافية وقد يتحد مع تلك الشطور الشطر الثالث في القافية وقد يختلف)) [4]، ويمكن أن يعمد الشاعر إلى جمع العديد من الرباعيات ويجعلها في قصيدة فتكون حينئذٍ عبارة عن مقطوعات كل واحدة من أربعة أشطر، يكون الروي واحداً في الأولى، ثم يكرر في الشطر الرابع من المقطوعات الأخرى [5].

وعلى هذا الأساس فإن هذا الشكل الشعري يشير إلى نوع من التجانس والتآلف بين أجزائه، وهو يُشبه كثيراً التّجانس الذي وجدناه بين أجزاء البيت الشعري، من حيث وجود عناصر متقابلة تكاد أن تكون متطابقة، وكما هو مبيّن بالمرتسم الآتي:

---

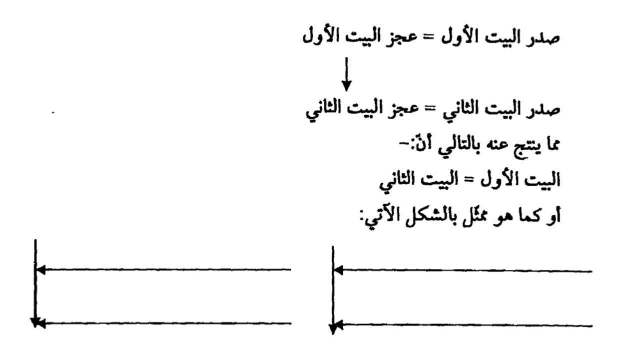
(1) الرباعيات فن عربي النشأة، أ.د. عباس مصطفى الصالحي، مجلة المورد، المجلد 25، العددان 3 – 4، 1418 هـ – 1997 م، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 49.

(2) ينظر: ديواني، أحمد حلمي عبد الباقي، إعداد وتقديم إبراهيم نصر الله: 14.

(3) المعجم الوسيط، مجموعة من المتخصصين: 1 / 324.

(4) تاريخ الأدب العربي: عصر الدول والإمارات (الشام)، د.شوقي ضيف: 6 / 129.

(5) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقافية، د. محمد علي الشوابكة – د. أنور أبو سويلم: 118.



إذ تُمثّل الصفوف (الخطوط الأفقية) طول الأشطر الأربعة أو بيتي الشعر التي تؤلف بمجموعهما هيكل الرباعية، بينما تُمثّل الأعمدة (الخطوط العمودية) نهاية المصراع من البيت (صدر البيت أو عجزه) مما يؤكد لنا بالتالي ما ذهبنا إليه من وجود تجانس بين أجزاء الرباعية، وهذا التجانس الحاصل بين أجزائها يقودنا إلى اكتشاف نوع من التآلف كان الشاعر منشغلا في البحث عنه مع الحياة في خضمّ كفاحه المستمر للبحث عن وجوده وكيانه – هذا إذا وضعنا بعين الاعتبار الشّعراء الذين أخلصوا لفن الرباعيات كـ (أحمد حلمي) [1] الذي تقوم على شعره هذه الدّراسة - والذي يحفل شعره بها، بل

(1) أحمد حلمي عبد الباقي: مجاهد من رجال السياسة الوطنية والاقتصاد، ولد في صيدا بلبنان عام 1882 م، من أسرة فلسطينية، نشأ في فلسطين وتلقى علومه في مدينتي نابلس وطولكرم، تنقل في وظائف مالية عدة في سورية والعراق، وشهد مع الجيش التركي وقعة (كوت العمارة) ضد البريطانيين عام 1916 م، وفيها أبلى بلاءً حسناً، حيث أسر الجنرال البريطاني تاونسهند وأركان حربه، عُين مديرا للمالية ثم وزيرا لها في العهد الفيصلي بدمشق، وعيّن أيضاً وزيرا للمالية في بدء إمارة شرقي الأردن (المملكة الأردنية الهاشمية) وتركها فيما بعد عائداً إلى القدس، فأسس فيها البنك العربي مشاركا صهره عبد الحميد شومان، ثم اختلفا وأصبح البنك لصهره، وأنشأ هو بنك الأمة العربية لمقاومة تسرب الأراضي العربية إلى اليهود،

ويجعلها قالبا شعرياً أليفاً يودعه هموم نفسه وتجاربه التي تكاد هي الأخرى أن تكون متآلفة تماماً مع هذا الفن الشعري، وهذا مما يقودنا إلى التساؤل عن سبب ميل الشاعر إلى القصائد القصيرة (الرباعيات) الذي بدأ بممارستها كفعل كتابي منذ ثلاثينات القرن الماضي تقريباً واستمر على هذا المنوال حتى رحيله [1]، وابتعاده عن القصائد الطويلة (المطولات) على الرغم من طغيان هذا النموذج - المطولات - في الشعر العربي، وعلينا هنا أن نُشير إلى أنّ المطولات بصفة عامة ((تحتاج إلى تدفق الطاقة الشعرية، وإلى أن يكون هناك شيء عند الشاعر يريد أن يقوله، وإلى السيطرة على الأدوات الفنية ومرونتها)) [2]، على عكس القصائد القصيرة ((التي تتلاءم مع نزعة العربي التي تشكّلها في أغلب العصور روح التفرد والارتجال)) [3].

إنّ المطّلع على دواوين الشعر العربي في مختلف عصوره سيجد أن القصائد القصيرة - المقطعات وأشباهها - تختلف عن القصائد الطويلة من حيث بنيتها القائمة

اعتقله الإنكليز في جزيرة سيشل سنة 1938 م وعاد إلى القدس فكان حاكمها العسكري أيام الغزو الصهيوني لها، فقد جمع فلولاً ممن بقي في القدس، جنوداً ومدنيين ودافع عنها دفاع الأبطال، فقد وضع عشرين ألفا =

من اليهود ممن كانوا في القدس رهائن لديه وكان من المحتمل أن يلعب هذا الموقف دوراً في تطور أحداث فلسطين والقضية الفلسطينية لولا خدعة الهدنة الأولى، وتكاد أن تكون مشاركة أحمد حلمي في الدفاع عن القدس في سياق حرب 1948 م تمثل الفصل الأكثر إثارة في سيرة الرجل ولفتاً لأنظار الساسة العرب، ولما تآلفت جامعة الدول العربية أُختير أحمد حلمي رئيساً لحكومة عموم فلسطين سنة 1948 م فانتقل أحمد حلمي إلى القاهرة واستمر في هذا المنصب إلى أن توفي في سوق الغرب بلبنان مصطافاً سنة 1963 م، ونُقل جثمانه إنفاذاً لوصيته إلى الحرم القدسي. ينظر: الأعلام، خير الدين الزركلي: 1/ 118 -119، وموسوعة أعلام العرب، لجنة من الباحثين: 1 / 40 - 41، ديواني، أحمد حلمي عبد الباقي، إعداد وتقديم: إبراهيم نصر الله: 7 - 11.

(1) ينظر: ديواني: 14.

(2) قضايا حول الشعر، د.عبده بدوي: 1 / 217.

(3) قضايا حول الشّعر: 1 / 217.

على تكرار الكثير من الأفكار، مما يجعلها غير محتاجة إلى جهد كبير في التعبير عن هموم النفس وتطلعاتها بشكل يجعلها تحقق الكثير من المنجزات الفنية والموضوعية في آنٍ واحد [1] وهنا يكمن السر وراء اهتمام الشاعر بالرباعيات، فالشاعر وهو بصدد التعبير عن تجربته يحاول أن يحقق أمرين معا هما: ((ملاءمة الشكل للمضمون المراد التعبير عنه، وملاءمة هذا الشكل لما هو مألوف أو معروف في ذهن القارئ)) [2]، أو بعبارة أخرى ((أنّ على الشاعر أن يجد الشكل الأمثل لاستيعاب مضمونه، والأكثر تأثيراً في قارئه)) [3]، فكانت الرباعيات واحدة من النماذج التي مال إليها العديد من الشعراء على مختلف العصور، وهذا الكلام بطبيعة الحال ينطبق على أغلب الشعراء ؛ إلا أنه لا ينطبق جميعه على الشاعر أحمد حلمي الذي لم يكن ليبحث عن متلقٍ واعٍ يهتم بتجاربه الحياتية – إلا إذا كان هذا بعد رحيله –، فهو لم ينشر أيّة رباعية من شعره في أيّة وسيلة من الوسائل الإعلامية التي كانت متوافرة في عصره، ولعل عدم نشره هذا هو ((الذي يثبت أن القصيدة لديه كانت فعلاً روحياً، يحلّ فيها وتحلّ فيه أو يساكنها وتساكنه، ليكون هو بالتالي نافذتها على العالم وتكون هي فضاء عالمه الروحي ما دام حياً)) [4] ، ومن هنا نستطيع القول إنّ اختياره لهذا الفن وإخلاصه له ((هو في الحقيقة اختيار الحاضنة القادرة على استيعاب هموم الروح وأشواقها)) [5]، ولاسيما إذا أدركنا أن كلّ رباعية يمكن أن تختص بمعنى خاص بها [6].

---

(1) ينظر: فلسفة الخيام في الرباعيات (بين الوجود والعدم وبين الزهد والتصوف)، د. حسين جمعة، مجلة الكاتب العربي، العدد 65 – 66، السنة الحادية والعشرون، تموز – كانون الأول 2004، دمشق: 42.

(2) الأصابع في موقد الشعر، ((مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة))، حاتم الصكر: 104.

(3) المصدر نفسه: 104.

(4) ديواني: 17 – 18.

(5) المصدر نفسه: 14.

(6) ينظر: دراسات في اللغة والشعر والنثر الفارسي، د.محمد وصفي أبو مغلي: 1 / 123، وينظر: عمر الخيام الحكيم الرياضي الفلكي النيسابوري، أحمد حامد الصراف: 100.

إن الظروف القاسية التي عاناها الشاعر أحمد حلمي من نفي واعتقال وألم وما جرى على بلاده (فلسطين) التي أصبحت مباحة لكل من هب ودب من اليهود، جعلته يبحث وبإصرار عن شكل آخر مغاير للواقع أو بمعنى آخر تغيير الواقع بكل تجلياته ومنه الشعر الذي رافقه على امتداد مساحة عمره الزمنية، وعلى الرغم من كتابته لعدد من القصائد الطويلة نسبياً إلا أنّ أهميتها تتقلص أمام هذا الكم الهائل من الرباعيات التي تركها لنا في ديوان ضخم ضمّ 2032 رباعية، ومن هذه الزاوية - أي الشكل ومشاغلة الشاعر لهذا الفن – وحجم ما تركه لنا، فإنه يمكننا النظر إلى تجربته ((باعتبارها واحدة من أهم تنوعات القصيدة الفلسطينية وأكثرها غنىً وسعياً وراء تلمّس آفاق مغايرة في الروح البشرية، بتقاطعها مع المناخ العام للقضية الفلسطينية))[1]، وهنا لابدّ من القول إنّ وراء كل أثر شعري رغبة في البوح، وهذا البوح قد يكون فردياً مرتبطاً بالشاعر، كفردٍ ذي أحلام ومشاريع شخصية، وقد يكون عاماً متعلقاً بالناس، كمجموعة ذات أحلام مشتركة وبعيدة [2]، والشّاعر في هذه الرّباعيّات متعلّقٌ بالنّاس أكثر من تعلّقهِ بنفسه، وسنوضّح في الصّفحات اللاحقة هذه المسألة.

إنّ ممارسة أحمد حلمي لهذه التجربة الشعرية ((تشكل في الحقيقة ملاذاً للروح، ومجازاً لواقع مر وتعبيراً عن وعي حاد تخلّق في خضم الصراع الفلسطيني مع الاستعمار الانجليزي والهجمة الصهيونية على فلسطين. هذا الوعي الذي بحث عن فسحة يمكن أن تخفّف من سطوة الواقع وقسوته فلم يجد أكثر إخلاصاً له من هذا الشكل الفني)) [3].

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: ما أصل الرباعيات؟ ومتى نشأت؟ وهل كان نشوؤها عربياً خالصاً؟ أم بتأثير أجنبي آخر؟ أم أنها فن أجنبي بحت؟.

إن الإجابة على هذه التساؤلات تستدعي منا العودة تاريخياً إلى تلك المصادر والمراجع التي تناولت هذا الفن بشيء من الجدّية والمسؤولية التاريخية، على أن ذلك لا

---

(1) ديواني:12.

(2) ينظر: مملكة الغجر: دراسات نقدية، علي جعفر العلاق: 16.

(3) ديواني: 14.

يمنعنا من الاطلاع على المراجع الأخرى التي أهملت هذا الجانب، كما أن الأمر يتطلب منا التمييز بين فن الرباعيات وبين الفنون الشعرية التي تلتقي مع الرباعيات في بعض الأمور، وأهم هذه الأمور هو الشكل – كونها تلتقي مع بعضها البعض في هذا الجانب –.

عوداً على بدء نقول إنّ الرباعيات هي في بنيتها الشكلية عبارة عن ((أربعة شطور تؤلف بيتين)) (1)، والحال هذه تنطبق على عدد غير قليل من الفنون الشعرية التي عُرِفت منذ العصر العباسي ثمّ توسّع استخدامها في العصور التي تلت احتلال بغداد على يد التتر وهي التي تسمى بالفنون الشعريّة، وأشهر هذه الفنون هي (الدوبيت، الكان وكان، الزجل، المواليا، القوما)، وسنبدأ بالحديث هنا عن هذه الفنون أولاً ومن ثم نعود إلى الحديث عن الرباعيات كي نستطيع التوصّل إلى الأمور التي تلتقي الرباعيات معها والأمور التي تختلف عنها.

الفنون الشّعريّة : تعريفها وتاريخها..

1. الدوبيت:

يعدّ الدوبيت أحد الفنون الشعرية التي استُحدثت في العصر العباسي (2)، ومن الباحثين مَن ينسب فضل اختراعه إلى الفرس مستدلاً على ذلك من دلالة المصطلح، على اعتبار ((أن لفظة دوبيت المتكونة من مقطعين ليست عربية بل فارسيّة وبيت كلمة عربية مستخدمة عند الفرس)) (3)، ولعلّ هذا من الغلط الذي وقع فيه هؤلاء الباحثين إذ أن كلمة بيت وإن كانت مستخدمة عند الفرس إلا أنّ ذلك لا ينفي عروبتها، وأكّد قسم

(1) تاريخ الأدب العربي: عصر الدول والإمارات (الشام): 6 / 129.

(2) ينظر: معجم النقد العربي القديم: 482.

(3) الجديد في العروض دراسات نقدية، علي حميد خضر: 65، وينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي: 291، دائرة المعارف الإسلامية، نقلها إلى العربية محمد ثابت الفندي – أحمد الشنتاوي – إبراهيم زكي خورشيد – عبد الحميد يونس: 10 / 30، موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس: 216، موسيقا الشعر العربي، محمود فاخوري: 192.

من الباحثين على ((أن الدوبيت ظهر بين الناطقين بالفارسية في غزنين في الأنحاء الشرقية من إيران، التي تقع على الحدود الهندية)) [1]، وعاصر ظهوره في اللغة الفارسية في نحو ثمانينات القرن الثالث الهجري [2] بينما كان ظهور الدوبيت العربي ظهوراً صريحاً على يد مُحمّد بن إبراهيم الباخرزي [3]، على أنّ بعض الباحثين من أكّد أنّ شعراء الصوفية قد سبقوه إلى النظم في هذا الفن في بغداد نفسها [4].

ذكر بعض الباحثين أنّ اسم الدوبيت مشتق من ((لفظ فارسي معناه البيتان، وقد سماه العرب باسم (الرباعي) لأنه مؤلف من أربعة مصاريع، وسمّوا الواحدة منه رباعيّة، يراعى في الأول والثاني والرابع منها على الأقل قافية واحدة)) [5]، وتذهب بعض المصادر التي تحدثت عن الدوبيت الفارسي أن حذاق الملحونات (أي الشعر الملحن بالموسيقى) أطلقوا اسم ترانة على الملحونة من نماذج هذا الفن، واسم الدوبيتي على غير الملحونة منها، لأنه لا يتألف إلا من بيتين اثنين من الشعر [6]، بينما ذهب الدكتور صفاء خلّوصي إلى ((أنّ أصل اللفظة ذو بيت فحرفتها العامة إلى دو بيت)) [7]، هذا

(1) ديوان الدوبيت في الشعر العربي (في عشرة قرون)، صنعه وقدم له: د. كامل مصطفى الشيبي: 72.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 49.

(3) هو أبو منصور محمد بن إبراهيم الباخرزي من أعيان القرن الخامس الهجري، ولد في خراسان ثم رحل إلى بغداد فأقام فيها. ينظر: الوافي بالوفيات، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، تحقيق: أحمد الأرناؤوط – تركي مصطفى: 1 / 253.

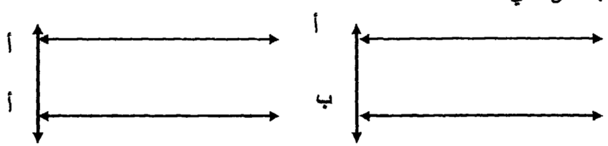
(4) ينظر: ديوان الدوبيت في الشعر العربي: 72.

(5) دائرة المعارف الإسلامية: 10 / 30. وينظر: ديوان الدوبيت في الشعر العربي: 17، في أدب العصور المتأخرة، د. ناظم رشيد: 46، معجم مصطلحات العروض والقافية: 114، موسيقا الشعر العربي: 192، فن التقطيع الشعري والقافية: 291، عمر الخيام الحكيم الرياضي الفلكي النيسابوري: 100، دراسات في اللغة والشعر والنثر الفارسي: 1 / 123، أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر، د. ربيعي محمد علي عبد الخالق: 68.

(6) ينظر: دائرة المعارف الإسلامية: 10 / 31، دراسات في اللغة والشعر والنثر الفارسي: 1 / 123.

(7) فن التقطيع الشعري والقافية: 291.

من النّاحية التّاريخيّة أما من النّواحي الأخرى فعند النّظر إلى شكل الدّوبيت سنلاحظ التّطابق التّام بين جميع أشطر الدّوبيت كما هي الحال مع فن الرباعيات، وكما هي ممثلة بالشكل الآتي:



إذ نلاحظ في هذا المرتسم وجود نوع من التّماثل الشّكلي الذي يربط بين جميع الأشطر بحيث تكوّن هذه الأشطر تماثلاً منسجماً [1]، وعلى هذا الأساس فإنّ الفرق بين الرباعيات والدوبيت يكاد يكون معدوماً من ناحية الشكل بل إنه معدوم فعلاً.

أمّا عن وزن هذا الفنّ – وهو ما صرّح به قسم من الباحثين – هو بحر الهزج العربي [2] وعلى هذا الأساس فإنّنا نؤيّد الرأي القائل إنّ فن ((الدوبيت ليس فارسياً بل فارسي التسمية فقط، واستخدم على الشكل الذي ذكرناه لأن اللغة الفارسية لا تقبله إلا على هذه الصيغة وهو عربي بدليل تفعيلته)) [3]، وعلى ذلك فإنّ الدوبيت يُعد تطوراً في أوزان الشعر العربي على عكس من قال إنّه ((ليس وزناً مخترعاً ولكنه مستعار من اللغة الفارسية، ولا يصح أن يعد تطوراً في أوزان الشعر العربي)) [4]، ومنهم من ذكر أن وزنه ((مأخوذ عن المتدارك مع تغيير بسيط في وسط التفعيلة)) [5] وحدده البعض على

---

(1) تمثّل الحروف (أ / ب) في المرتسم السّابق والمرتسمات اللاحقة القافية من حيث تشابهها أو اختلافها وستأخذ المرتسمات اللاحقة الطريقة نفسها.

(2) ينظر: دائرة المعارف الإسلامية: 10 / 32، دراسات في اللغة والشعر والنثر الفارسي: 1 / 123.

(3) الجديد في العروض: 66.

(4) موسيقى الشعر: 216.

(5) الجديد في العروض: 65.

وزن ((مفعول مفاعيل مفاعيلن فاع))[1]، بينما ذهب البعض أنّ وزنه هو ((فعْلن متفاعلن فعولن فعِلن))[2]، وقد تظهر في الدوبيت ((أربعة أوزان في المصاريع الأربعة المختلفة))[3]، وهذا الكلام منافٍ تماماً للرباعيات التي لا يشملها ذلك، فهي تنظم على جميع بحور الشعر العربي ولعلّ هذه الخصيصة هي ما تميّز الدوبيت عن الرباعيات والعكس صحيح.

أما من ناحية القافية فإنّ بعض الشعراء وهم قلة يقترحون ((جعل الشطر الثالث مختلف القافية))[4] وهو ما نجده حاضراً في فن الرباعيات، إذ يقوم فن الرباعيات على هذا المبدأ، إلا ما شذّ منها عن ذلك، ويرون أيضاً أن المصاريع الثلاثة الأولى يجب أن تمهد للمصراع الرابع الذي يجب أن يكون رفيعاً، لطيفاً يجري مجرى المثل[5]، ولعلّ جميع الذي ذكرناه عن نظام التقفية في الدوبيت نجده حاضراً في فن الرباعيات، إذ يقوم فن الرباعيات على هذا المبدأ، إلا ما شذّ عن ذلك منها.

وممّا يتميّز به فنّ الدوبيت عن غيره من الفنون هو ((تحليه بقواعد الإعراب وموازين الصرف))[6]، وهنا علينا القول إنّ تسمية الدوبيت بالرباعيات ما هو إلا خلط جاء من توهّم بعض الدارسين الذين انتبهوا إلى أنه يتألف من أربعة مصاريع فأطلقوا عليه اسم الرباعي[7]، وأخيراً وليس آخراً لابدّ لنا من القول أنّ الدوبيت كان أحد الفنون الشعبية، وما دام الأمر كذلك فلابد أن يدخل فيه اللحن والألفاظ الشعبية وغير

---

(1) ديوان الدوبيت في الشعر العربي: 58.

(2) ينظر: تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي: 2 / 150، موسيقى الشعر: 216، معجم مصطلحات العروض والقافية: 114، موسيقا الشعر العربي: 192.

(3) دائرة المعارف الإسلامية: 10 / 32.

(4) فن التقطيع الشعري والقافية: 291.

(5) ينظر: دائرة المعارف الإسلامية: 10 / 30.

(6) في أدب العصور المتأخرة: 46.

(7) ينظر: دائرة المعارف الإسلامية: 10 / 30.

ذلك من الأمور التي لا تستسيغها اللغة العربية الفصحى، فقد ذكر ابن خلدون ((أن مصطلح الدوبيت كان اسماً للشعر الشعبي الذي كانت فنونه غالباً مزدوجة من أربعة أغصان)) [1]، وهذا الأمر بطبيعة الحال والواقع الذي نجده ينطبق على جميع الفنون الشعرية وتتميّز عنها الرباعيات..

2. الكان وكان:

وهو من الفنون الشعبية الشّعريّة الملحونة التي استحدثت في العصر العباسي، وقد اتُخِذَ هذا الفن قالباً لنظم الحكايات والخرافات والأساطير... لأن الشعراء كانوا يجعلون في شعرهم (كان وكان) للدلالة على منحاه الأسطوري وعلى أن ما يقولون هو روايات لا أصل لها [2]، وبدايات هذا الفن كانت عامية وأوّل من ابتكره هم ((الصوفية وذلك في أخريات القرن الثالث الهجري.. ثم تحوّل إلى الفصحى فتطور وانتشر في العالم العربي المشرقي كله)) [3]، ويتميّز في ((حرية نهايات المصاريع الثلاثة والتقيد بقافية المصراع الرابع)) [4]، ومما يُجَوِّزُ لشاعر الكان وكان ((أن ينظم بيتين منه، كلٌّ بقافية، ولكنهما ضمن معنى واحد، أي يتم البيت الثاني بمعنى الأول)) [5].

أما عن وزن هذا الفن فهو ينظم على وزنين في البيت الواحد، إذ يأتي الشطر الأول على وزن المجتث والثاني يأتي على مجزوء الرجز [6]:

---

(1) ديوان الكان وكان في الشعر الشعبي العربي القديم، د. كامل مصطفى الشيبي: 13.

(2) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقافية: 227، الفنون الشعرية غير المعربة (الكان وكان والقوما)، د. رضا محسن القريشي: 3 / 51، فن التقطيع الشعري والقافية: 348، العاطل الحالي والمرخص الغالي، صفي الدين الحلي، تحقيق د. حسين نصار: 120.

(3) ديوان الكان وكان: 13.

(4) المصدر نفسه: 21.

(5) الفنون الشعرية غير المعربة (الكان وكان والقوما): 3 / 52.

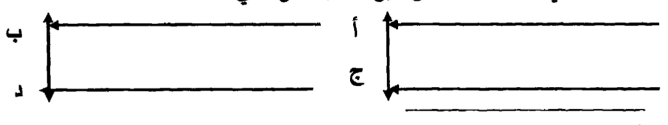
(6) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقافية: 227، الفنون الشعرية غير المعربة (الكان وكان والقوما): 3 / 51، موسيقا الشعر العربي: 193.

مستفعلن فاعلاتن   مستفعلن مستفعلان

مستفعلن فاعلاتن   مستفعلن فعـــلان

علـى أنّ ذلـك لا يـأتي بـشكلٍ منـتظم إذ أنّ ((شـطره الأول يخـالف الثـاني في الميزان... الشطر الأول يتبع دائما وزن البحر المجتث دون أن يصيبه أي تغـير، في حـين أن الشّطر الثاني يشبه مجزوء الرجز مع بعض التغيير في القافية)) [1]، وهنا سنذهب إلى القـول إنّ الطابع العام لهذا الفن هـو المـزج بـين أكثـر مـن وزن [2] وهـو ممـا يُميّـزه عـن النظـام الموسيقي للرباعيات، ومن الخصائص التي تميّز هذا الفن أيضاً هو ((أن صدر البيت أطـول من عجزه)) [3].

أما عن قافية الكان وكان فنجد له قافية واحدة تتكرر في البيـت.. ويـشترط فيهـا أن تكون مردوفة دائماً [4] إلا أنّ هذا الأمر غير ثابت إذ أن بعـض النّمـاذج قـد تتميّـز بحريـة نهايات المصاريع الثلاثة الأولى والتقيـد بقافيـة المصراع الرابـع [5]، فقـد يـنظم هـذا الفـن ((بأربعة أقفال مختلفة القوافي، ويكون القفـل الأخـير منـه - أي الرابـع – مردوفـاً بحـرف علة، وتسمى الأقفال الأربعة بيتاً، ويمكن للشاعر نظم عدة أبيات على قافية القفـل الرابـع ليكون منظومة شعرية في غرض معين، ولا يشترط أن تكـون أقفـال الأبيـات علـى قافيـة واحدة فيما عدا القفل الرابع الذي يشترط فيه أن يكون مردوفاً بحرف علـة، وعلـى قافيـة واحدة، وروي واحد)) [6]، ويمكن تمثيل ذلك بالشكل الآتي:



(1) موسيقى الشعر: 213.

(2) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 347 – 348.

(3) المصدر نفسه: 348، وينظر العاطل الحالي والمرخص الغالي: 120.

(4) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 348.

(5) ينظر: ديوان الكان وكان: 21.

(6) الفنون الشعرية غير المعربة (الكان وكان والقوما): 3 / 47، وينظر: في أدب العصور المتأخرة: 62 – 63.

إذ يلتزم الشاعر بقافية الشطر الرابع بينما يهمل قوافي الشطور الأخرى، وعلى وفق ذلك فإنّ الاختلاف بين فن الكان وكان والرباعيات نجده يكمن فيما يأتي من أمور:

- مجيء قافية الكان وكان مردوفة دائما بينما لا يُشترط ذلك في الرباعيات.
- حرية نهايات المصاريع الثلاثة الأولى والتقيد بقافية المصراع الرابع.
- نلاحظ وجود فرق بين طول صدر البيتين وقصر عجزيهما.

وعلى هذا الأساس فإنّ هذه الأمور وغيرها تنفي وجود أيّ نوعٍ من التّشابه بين هذا الفن والرباعيات إلاّ من حيث الهيكليّة القائمة على أربعة أبعادٍ شكليّة.

أما عن الجانب اللغوي لهذا الفن فـ ((قد تحلل ناظموه من بعض قواعد الإعراب)) [1]، ومن شروطه أن تذكر فيه كلمة (كان وكان) التي تدلّ في معناها على بعدها الحكائي الأسطوري، ويمكننا هنا أن نميّز أهم خصائص هذا الفن من الجانب اللغوي وهي كالآتي:

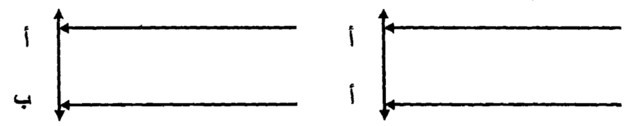
- اللحن الذي يدخل فن الكان وكان على عكس الرباعيات التي لا يدخلها اللحن.
- استخدام الكان وكان في نظم الحكايات والأساطير بينما ينتفي وجود ذلك أو يكاد في الرباعيات.

(1) معجم مصطلحات العروض والقافية: 227، وينظر: الفنون الشعرية غير المعربة (الكان وكان والقوما): 3/ 51.

3. الزجل:

وهو أول الفنون الملحونة التي سارت على لغة العامة.. وقد اتبع فيه ناظموه النغم والإيقاع غالباً [1]، أي أنّ هذا الفن ((نُظِمَ خصيصاً للغناء)) [2]، يأتي على الغالب ((بثلاثة أشطر متشابهة القوافي يعقبها شطر رابع تكون قافيته مختلفة عن الثلاث الباقيات، ولكنها بمثابة اللازمة إذ أنّ رويها يلتزم في كل شطر رابع من القطع التي تليه في القصيدة)) [3] وقد يرد على صيغ أخرى وهي أن ((يكون للبيت رويان، أحدها للصدر والآخر للعجز، وقد تسوده قافية واحدة)) [4]، ومن مميّزات هذا الفن أنّه بعيد عن الإعراب، ويغلب عليه التسكين.. [5].

أمّا من حيث الشّكل فنجد أنّ أشطره جاءت متساوية في الطول، وكما هو ممثل بالشكل الآتي:



إذ نلاحظ هنا تساوي أشطر البيتين بشكل نظامي وهو بذلك لا يختلف عن الرباعيات من حيث الشكل.

أمّا عن وزن هذا الفن فنلاحظ أن ليس له ثمّة ضابط من وزن معين، وإنّما يعتمد على المقاطع ولا صلة له في غالب الأحيان بأوزان العروض المعروفة، غير أنّه قد يأتي

---

(1) ينظر: موسيقا الشعر العربي: 220.

(2) فن التقطيع الشعري والقافية: 341.

(3) فن التقطيع الشعري والقافية: 342.

(4) في أدب العصور المتأخرة: 55.

(5) ينظر: المصدر نفسه: 55.

من بعض هذه الأوزان [1]، بينما ذكر بعض الباحثين أنّه ربّما نظمه الزجّالون على البحور الستة عشر، وقد يزيدون عليها أضعافاً كثيرة حتى قالوا: صاحب ألف وزنٍ ليس بزجّال، ومن الزّجل نوع أجزاؤه: (مستفعلن فعلن فعلن) أربع مرات في مقطعين يؤلفان دوْراً ومجموعها يسمى البيت، وربما قالوا (فعلان) بدل (فعلن) الأخيرة [2]، أما من ناحية القافية فـ ((الشائع في هذا الضرب من النظم أن يأتي الزّجال بثلاثة أشطر متشابهة القوافي يعقبها شطر رابع تكون قافيته مختلفة عن الثلاث الباقيات، ولكنها بمثابة اللازمة إذ إن رويها يلتزم في كل شطر رابع من القطع التي تليه في القصيدة)) [3]، وهنا نستطيع القول إنّ الفرق بين الرباعيات والزجل من حيث الوزن يكمن في الأمور الآتية:

- ينظم الزجل على بحور الشعر المعروفة إلى جانب بحور أخرى ابتدعها الزجالة، أما في الرباعيات فلا يجوز للشاعر أن ينظم رباعياته إلا على بحور الشعر المعروفة.
- تشابه قوافي الأشطر الثلاثة الأولى واختلاف قافية الشطر الرابع عنها في بعض الحالات، وقد تتشابه قوافي صدري البيتين مع بعضهما البعض، واختلافها عن قافية عجزي البيتين اللذين يتشابهان مع بعضيهما أيضاً، أو قد تتشابه قوافي أشطر البيتين كلها، وهذا الكلام كله لا ينطبق على فن الرباعيات وسنذكر ذلك بالتفصيل في موضعه من البحث.

أمّا من ناحية اللغة والوظيفة فنستطيع القول إنّ هذا الفن ينظم باللهجات العامية ويتّخذ خصيصاً للغناء [4]، ويُعدّ أول الفنون الملحونة التي سارت على لغة العامة [5]، ومما

(1) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقافية: 132.

(2) ينظر: موسيقا الشعر العربي: 192.

(3) فن التقطيع الشعري والقافية: 342.

(4) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 341.

(5) ينظر: موسيقا الشعر العربي: 192.

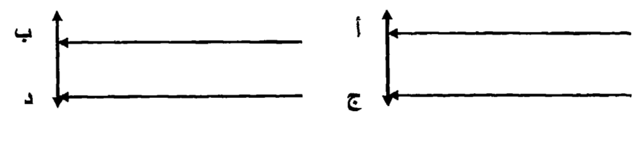
يتميّز به بعده عن الإعراب، وغلبة ظاهرة التسكين عليه [1]، وهنا يمكننا القول إنّ أهم الخصائص التي تُميّز فن الزجل عن الرباعيات من حيث اللغة والوظيفة هي:

- أنّه ينظم باللهجات العامية، بينما لا علاقة للرباعيات بذلك.
- ينظم هذا الفن من أجل الغناء.
- بعده عن الإعراب، وكثرة ظاهرة التسكين فيه، وهذا مخالف للقوانين التي تلتزم بها الرّباعيات.

4. المواليا:

وهو ضرب من الشّعر المستحدث، ينظم ضمن إطار الغناء وارتكزت عليه معظم أصواته، لأنه لا يلتزم قوانين اللغة العربية من حيث الإعراب [2]، وهذا الفن عراقيّ النّشأة ومخترعوه هم أهل واسط.. اقتطعوا منه بيتين، وقفوا شطر كل بيت منها بقافية، وسموا الأربعة صوتاً، ومنهم من يسميها بيتين على الأصل [3]، وقد ينظم ((مخمّساً ومسبّعاً)) [4].

أمّا بالنسبة لشكل هذا الفن فالملاحظ فيه أنّ حاله مشابه تماماً لحال سابقه فنّ الزجل، وهو بذلك لا يختلف عن فن الرباعيات، وكما هو ممثل بالشكل الآتي:



(1) ينظر: في أدب العصور المتأخرة: 55.

(2) ينظر: الفنون الشعرية غير المعربة (المواليا)، د. محسن رضا حمود: 1 / 153.

(3) ينظر: العاطل الحالي والمرخص الغالي: 105، الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه، معروف الرصافي: 122 – 123، الفنون الشعرية غير المعربة (المواليا): 1 / 187، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشمي: 152 – 153 .

(4) الفنون الشعرية غير المعربة (المواليا): 1 / 187.

والملاحظ على هذا الشكل أنّ أشطر المواليا تتساوى بشكل نظامي، ولكنّه لا يبقى على وتيرة واحدة، إذ أنّ قسماً من الشعراء قد يجعله مخمساً ومسبعاً [1]، أما الرباعيات فلا تنظم إلا على شكل رباعي، وهذا هو أحد الفروق التي نلاحظها بين المواليا وفن الرباعيات.

أمّا بالنسبة لوزن المواليا فإنّ قسماً من الباحثين من يذكر أنّ هذا الفنّ لا يجري على أوزان الشعر [2] ومنهم من يذكر أنه ينظم على وزنٍ واحدٍ يتكرّر في جميع أبياته وهو بحر البسيط [3]، بينما ذهب آخرون أنّ ((وزنه كوزن بحر المجتث في الشّعر مستفعلن فاعلاتن)) [4]، وله ((ثلاثة أعاريض تشبهها أضربها، وهي: فاعلن، فعلن، فعلان)) [5]. وأما عن نظامه القفوي فله ((أربع قواف على روي واحد..، وقفوا شطر كل بيت منها بقافية منها، وسمّوا الأربعة صوتاً، ومنهم من يسميها بيتين على الأصل)) [6]، (وكما هي مبيّنة بالشكل السّابق الذي مثّلناه) وهو بهذا يشبه إلى حد كبير النظام القفوي لفن الكان وكان، وعلى هذا الأساس يمكننا أن نميّز أهم الفروق التي تُميّز المواليا عن الرباعيات:

---

(1) ينظر: تاريخ آداب العرب: 2/ 153.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 2/ 153.

(3) ينظر: العاطل الحالي والمرخص الغالي: 105، الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه: 122 – 123، الفنون الشعرية غير المعربة (المواليا): 1/ 187، ميزان الذهب: 152 – 153، في أدب العصور المتأخرة: 59 ، موسيقا الشعر العربي: 194.

(4) تاريخ آداب العرب: 2/ 153.

(5) موسيقا الشعر العربي: 194.

(6) العاطل الحالي والمرخص الغالي: 105، وينظر: الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه: 122 – 123، الفنون الشعرية غير المعربة (المواليا): 1/ 187، ميزان الذهب: 152 – 153، في أدب العصور المتأخرة: 59 ، موسيقا الشعر العربي: 194.

- لا يجري فن المواليا على أوزان الشعر على الرغم من أن البعض من الباحثين من يذكر أنّه ينظم على بحر البسيط أو المجتث، على خلاف الرباعيات التي يصح نظمها على جميع البحور الشعرية.
- التنويع في القافية ورويها، ويختلف عن ذلك النّظام القفوي للرباعيات التي تلتزم بقوانين خاصة في القافية، وستحدّث عن ذلك في موضعه.

ومن خصائص المواليا من حيث اللغة والوظيفة أنّه فنٌّ غير ملحونٍ أبداً كالزجل والكان وكان والقوما ؛ ولكنه يحتمل الإعراب واللحن، ومع هذا فإنّ شعراءه لا يجيزون فيه أن يختلط الاثنان في قول واحد [1]، ومن خصائصه أيضاً أنّه ((كثيراً ما تسكن في الحشو أواخر الألفاظ، ويدخل فيه من كلام العامة)) [2]، وقد جاءت أمثلته مزيجاً من العامية والفصحى، المعرب وغير المعرب... وألفاظه ساكنة الأواخر [3]، وعلى هذا فإنّه يمكننا هنا أن نذكر أهم الخصائص التي تميّز فنّ المواليا، وهي:

- ينظم المواليا في إطار الغناء.
- لا يلتزم هذا الفن بقوانين اللغة العربية من حيث الإعراب، إذ كثيراً ما تُسكّن في الحشو أواخر الألفاظ بينما تلتزم الرباعيات باللغة وقواعدها.
- تدخل العامية فيه، وهو مما يتخلّف عنها فن الرباعيات.

5. القوما:

هو أحد الفنون الشّعريّة الشّعبيّة ((اخترعه البغداديون ليغنّوا به الناس في سحور رمضان، ويبعثوهم من مضاجعهم)) [4]، وجاءت تسميته بهذا الاسم في ((إشارة للزوجة والزوج اللذين يصومان شهر رمضان، فيستيقظان للسحور من قول المغنين

(1) ينظر: تاريخ آداب العرب: 2 / 153 .

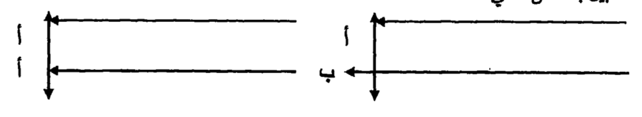
(2) ميزان الذهب: 152 – 153، موسيقى الشعر: 211، في أدب العصور المتأخرة: 59.

(3) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقافية: 288 – 289.

(4) موسيقا الشعر العربي: 193.

(قوما، قوما) فأطلقت العامة عليه هذا الاسم)) [1]، ومن خصائصه أنّه ((نظم غير معرب ولا تراعى فيه قواعد اللغة كما وصفها النحاة)) [2] والوزن المشهور لفن القوما هو (((مستفعلن فعلان) مرتين، وربما تصرّفوا في وزنه بطريق آخر، فجعلوه: (مستفعلن فاعلان) أو (مستفعلن فاعلاتن).)) [3]، وعلى هذا الأساس فإنّ الوزن المعتمد لهذا الفن هو مجزوء الرجز، وذكر قسم من الباحثين أنّ للقوما وزناً آخر ذا ((ثلاثة أقفال بعضها أقصر من بعض ومختلفة في الوزن ولكنها متفقة في الروي)) [4] وذكروا أنّه قد ينظم بأربعة أقفال، ثلاثة منها بقافية واحدة وروي واحد، هي الأول والثاني والرابع، والقفل الثالث أطولها وهو مهمل القافية أي تبقى حرة من دون تقيّد ما، ومجموع الأقفال الأربعة يسمى بيتاً [5]، ومن مميزاته أنّ كل بيت من القوما قائم بنفسه كالمواليا والدوبيت، ومن الأمور التي تُجاز لناظمه أنّه إذا نظم منه قطعة على روي واحد، جاز له تكرير قافية كل بيت منها في الآخر [6].

أما عن الشّكل الفنّي لهذا الفن فنلاحظ أنّ الشطر الثالث فيه أقصر من بقية الأشطر وبهذا فإنّ هذا الفرق وحده يكفينا للتمييز بينه وبين فن الرباعيات، وكما هو مبين بالشكل الآتي:



(1) الفنون الشعرية غير المعربة (الكان وكان والقوما): 3/ 116، وينظر: العاطل الحالي والمرخص الغالي: 127.

(2) موسيقى الشعر: 214.

(3) موسيقا الشعر العربي: 193.

(4) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 351، معجم مصطلحات العروض والقافية: 220 – 221.

(5) ينظر: العاطل الحالي والمرخص الغالي: 127، وينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 350، في أدب العصور المتأخرة: 66، معجم مصطلحات العروض والقافية: 220 – 221.

(6) ينظر: العاطل الحالي والمرخص الغالي: 128.

وهنا نلاحظ بشكلٍ جليّ قصر الشطر الثالث وتخلّفه عن بقية الأشطر مما يجعله مختلفاً عما عهدناه في الرباعيات وغيره من الفنون.

وبالنّسبة لوزنه فالمشهور فيه هو (((مستفعلن فعلان) مرتين، وربما تصرفوا في وزنه بطريق آخر، فجعلوه: (مستفعلن فاعلان) أو (مستفعلن فاعلاتن).)) [1]، وعلى هذا الأساس فإنّ الوزن المعتمد لهذا الفن هو مجزوء الرجز [2]، أمّا عن قوافيه فله ((قافية واحدة تنتظم جميع الأشطر عدا الثالثة من كل قفل إذ تكون حرة)) [3]، ومن الباحثين من ذكر أنّ ((له وزن آخر ذو ثلاثة أقفال بعضها أقصر من بعض ومختلفة في الوزن ولكنها متفقة في الروي)) [4]، وعلى هذا فإنّ أهم الفروق التي نلاحظها بين القوما وبين الرباعيات ما يأتي من أمور:

- أنّ أوزانه التي ينظم عليها تنحصر بمجزوء الرجز وتفعيلته هي: (مستفعلن فعلان)، وتوسّع فيها البعض فجعلها: (مستفعلن فاعلان) أو (مستفعلن فاعلاتن).
- أنّه ينظم بأربعة أشطر، الشطر الثالث أطولها وهو مهمل القافية، وتختلف الأشطر الثلاثة الأولى في الوزن.
- أنّ له وزناً آخر فيه ثلاثة أقفال بعضها أقصر من بعض ومختلفة في الوزن ولكنها متفقة في الروي.

(1) موسيقا الشعر العربي: 193، وينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 351، معجم مصطلحات العروض والقافية: 220 – 221.

(2) ينظر: موسيقى الشعر: 214.

(3) فن التقطيع الشعري والقافية: 351، وينظر: معجم مصطلحات العروض والقافية: 220 – 221.

(4) فن التقطيع الشعري والقافية: 351.

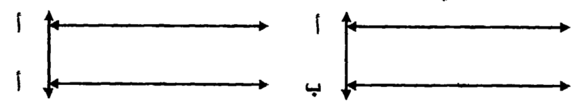
أمّا من حيث اللغة والوظيفة فهو ((نظم غير معرب ولا تراعى فيه قواعد اللغة كما وصفها النحاة)) (1)، ومن شروطه أنّه يجب أن تذكر فيه كلمة (قوما.. قوما)، وعليه فإنّ أهمّ خصائصه في هذا الباب هي:

- أنه نظم غير معرب ولا تراعى فيه قواعد اللغة، وهذا تختلف تماما عمّا نجده في فن الرباعيات.
- الغرض من نظمه هو إيقاظ الصائمين في شهر رمضان على السحور، ويجب أن تُذكر فيه كلمة (قوما).

6. الرُّباعيّات:

إنّ النقطة الوحيدة والمميّزة التي تجمع الفنون السّابقة مع الرباعيات هي الشّكل (أي كون جميع هذه الأشكال الشعرية مكوّنة من أربعة أشطر)، وهذا لا يمنعنا من القول إنّ لجميع هذه الأشكال قوانينها وكيانها المستقل التي تنضوي تحته، فهي وإن التقت مع الرّباعيات في الشكل إلا أنها تختلف عن بعضها البعض في كثير من الجوانب – كما لاحظنا في الصّفحات السّابقة –.

من المعروف أنّ الشكل المعهود للرباعيات هو تساوي أشطر الرباعية وتماثلها وكما هو ممثل بالشكل الآتي:



المُلاحظ في هذا الشكل أنّ أشطر الرباعية جاءت متوازنة تماماً فيما بينها، إذ تمثل الخطوط الأفقية طول أشطر الرباعية، بينما تمثل الخطوط العمودية نهاية أشطرها.

---

(1) موسيقى الشعر: 214.

أمّا عن وزن الرّباعيّات فمن المعروف عندنا أنّها تنظم على جميع بحور الشعر العربي، بينما تنظم الفنون الشّعريّة السّابقة على بحور شعرية معينة، وربما نُظمت على غير الأوزان الشّعريّة العربيّة المعروفة، أمّا عن قافية الرّباعيات فإنّها تلتزم نظاماً قفوياً معيّناً إذ يتّحد الشطر الأول والثاني والرابع في القافية وقد يتحد مع تلك الشّطور الشّطر الثالث وقد يختلف [1]. إلا أنّ هذه القاعدة غير ثابتة فقد تتشابه قافيتا الشطر الثاني والرابع فقط.

بالنّسبة لقوانين اللغة في الرّباعيات فالقاعدة التي يجب التّنويه إليها أنّ الرّباعيّات من الفنون الشّعريّة التي تلتزم قواعدَ اللغة وأصولَها، وعلى هذا يمكننا القول بعربية هذا الفن وأصالته لاعتماده قوانين الشعر العربي والالتزام بقواعد اللغة العربيّة وأصولها.

أصالة الرباعيات وعروبتها:

الآن بعد أن أدركنا الفرق بين الرباعيات والفنون الأخرى لابد لنا أن نصل هذا الفن بنسبه الحقيقي، ومما لا شكّ فيه - تاريخياً - أنّ جميع الفنون الشعرية ((قد انطلقت من العراق، المواليا، والكان وكان، والقوما، وبحر السلسلة، والبند، زيادة على المربعات والمخمسات، والمعشرات، والمسمطات)) [2] بما في ذلك الدّوبيت كما قدّمنا، وإذا كان الأمر كذلك فلم سُلِبَتْ الرباعيات نسبها الحقيقي مع وجود الكثير من الدلائل التي تُثبتْ عروبتها؟

ذكر بعض من الباحثين ((أن فن الرباعيات تسرب إلى الأدب العربي من التقاليد الموروثة في الشعر الفارسي وبخاصة بعد الفتح الإسلامي، ورباعيات الخيام تتصدر هذه الموجات)) [3] وقولهم أيضاً ((أخذه أدباء العرب عن الفرس)) [4]، مع أن كثيراً من

---

(1) ينظر: تاريخ الأدب العربي: عصر الدول والإمارات (الشام): 6 / 129.

(2) الرباعيات فن عربي النشأة: 55.

(3) التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث – دراسات وقضايا –، د.صابر عبد الدايم: 148.

(4) تاريخ آداب العرب: 2 / 150.

شعراء العربيّة أسهم في رسم الخطوط الأولى والعريضة لهذا الفن العربي كقول بشار بن برد (ت 167 هـ):-

رباب ـة ربّ ـة البيت تصب الخـ ـلّ في الزيـ ـتِ

لهـ ـا عـ ـشر دجاجـ ـاتٍ وديـ ـك حـ ـسن الـ ـصوتِ [1]

وقول حمّاد عجرد:-

ظهـر الأمـير عليـك يـا غـيلانْ إذا ختنتـه إن الأميـر مُعـانْ

أمَـعَ الدمامـةِ جمعـت خيـانةً قـبح الـدّميم الفـاجر الخـوّانْ [2]

وهناك الكثير من الأبيات الشعرية التي تشهد على أصالة هذا الفن وعروبته، وعلى الرّغم من وجودها إلا أنّ أول من نظم الرباعية العربية الاصطلاحيّة – كما يُشير إلى ذلك أحد الباحثين – هو أبو العباس محمد بن إبراهيم الباخرزي من أعيان القرن الخامس الهجري ونص رباعيته:

قـد صيرني الهـوى أسيرَ الذلّـة واسـتهكني ومـا بجـسمي علـة

واستأصـل هجـره بـصبري كلـه لا حـول ولا قـوة إلا باللـه [3]

وقد استدرك الباحث والمحقق المُجد الأستاذ هلال ناجي رباعية لفخر الملك محمد بن علي بن خلف صاحب مدينة بغداد (354 – 407 هـ) ونص رباعيته:

كـم حـلفت بكـل آي وأبِ أن تـسمح لـي فأعقبـت بالكـذبِ

حتـى خافـت علـى التجني فوفـت مـا تـصدق إلا في يمـين الغـضبِ [4]

---

(1) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني: 3 / 162.

(2) تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الأول، د. شوقي ضيف: 197 – 198.

(3) ينظر: الوزن الموحد لرباعيات الشعر العربي، عبد القادر التحافي، مجلة التراث الشعبي، العدد 4، السنة 16، بغداد 1985: 202 – 203، وينظر: ديوان الدوبيت في الشعر العربي: 50.

(4) حقائق عن الدوبيت، هلال ناجي، مجلة الكتاب، العدد 11، تشرين الثاني 1974، بغداد: 58 .

وعلى هذا الأساس تصبح هذه الرباعية أول رباعيّة عربيّة اصطلاحيّة، بل أوّل رباعيّة على الإطلاق مما وصل إلينا.

إنّ المراحل التي مرّ بها هذا الفن هي مراحل طبيعية لنشأة وتطوّر الفنون ((ابتداءً بمحاولة بشار (توفي 167 هـ)، والوليد بن يزيد وحماد عجرد (توفي 155 هـ) وأبي نواس (توفي 196 هـ) وأبي العتاهية (توفي 210 هـ)، وانتهاءً بمحاورات الصوفية مع الجنيد البغدادي، مروراً بمحاولة الإمام الشافعي، وأبي علي الخوّاص لتنطلق مع سياحات الصوفية، متى ما هاموا على وجوههم، وأينما حلوا في الربط والزوايا، وحلقات الذكر ومجالس الوجد، وهذا مما يفسر وجودها في بلاد الهند في أقصى المشرق، والروم في أقصى الشمال، وبلاد المغرب والأندلس في أقصى الغرب، ومن البدهي أن تلك السياحات قد شملت كذلك بلاد فارس، فتلقّف شعراؤها هذه التجربة، ونبغ فيها من نبغ، وتطبيقاً لمبدأ الانتشار، فإن الرباعيات قد وصلت إيران في أواسط القرن الثالث الهجري، أو بعد ذلك بقليل، وهذا بعض ما يعلل خلو الشعر الفارسي من الرّباعيات حتى ظهور الصوفي المعروف أبي سعيد بن أبي الخير (فضل الله بن محمد بن أحمد الميهني 357 – 440 هـ)، وانتشارها بعده)) [1]. وقد يقول قائل إنّ بشّاراً وقسماً من الشعراء الذين ذكرناهم هم من أصول فارسية فنعلّل ذلك بأن: الإبداع الذي شاب شعرهم فيه هو من غرس البيئة العربية وثقافتها [2].

أما الذي قال بفارسية الرباعيات فهو ممن مزج بين مفهوم الرباعيات ومفهوم الدوبيت والفرق ما بينهما واضح على أنّ ما نذهب إليه هو عربيّة الدّوبيت، وعليه فإنّ خلاصة ما نذهب إليه هو أن فن الرباعيّات نما وتطور ضمن التراث الشعري العربي وقدم إمكانات فنّيّة جديدة للشعريّة العربيّة، ولكن ما حجب هذه الحقيقة – فيما يبدو – هو التفريق المصطلحي الخاطئ الذي طغى على النقد العربي وجعل الرباعيّة فناً شبه غريب على الشعرية العربية، ولم يعاينها من حيث هي نمو طبيعي للأنماط الشعرية ولبنية

(1) الرباعيات فن عربي النشأة: 58، ولمزيد من التفصيل ينظر المصدر نفسه: 55 – 58.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 58.

القصيدة، إذ يخضع ذلك لقوانين التطور البنيوية ذاتها التي حكمت ظهور الموشح وذيوعه [1].

عوداً على رباعيّات الشّاعر أحمد حلمي عبد الباقي فإنّ من أهم المميزات التي نلاحظها أنّها دائماً ما تأتي بلا عنوان مع أنّ عنوان القصيدة ((يعد مدخلاً فنياً لعالمها))[2] وعتبة الولوج الأولى إلى عالم الخطاب ودسائسه غير الممكنة [3]، فهو أول ما يداهم بصيرة القارئ ويفاجئها [4]، ومن الملاحظات المهمّة الأخرى أن غالبية رباعياته جاءت لتوحي بالحكمة والموعظة، واللتين تعنيان ((خلاصة تجربة حياتية على صعيد العلاقة بين الفرد والجماعة، وبين الداخل والخارج، أي بين مجالي العاطفة والفكر)) [5] التي يُراد منها توجيه بصيرة المتلقي تجاه هذا الكم الهائل من التجارب الحياتية التي حوّلها الشاعر إلى مادة فنية دسمة سهلة الهضم، إنّ هذه الرباعيات وهي تقصد فكرة محددة، في كثافتها، إنّما هي محاولة لتقطير العالم وتأمله لا بوصفه قولاً عاماً بل بوصفه قولاً خاصاً معنياً بمفردات الحياة التي تشكل سر وجودنا، أكثر مما هي معنية بالكليات التي ينشدها ويجد فيها ملاذه القول العام [6].

ولعلّ خير ما نختتم به هذا التّمهيد هو أنّ شعر أحمد حلمي يمثّل قصيدة ذات مذاق جديد، مختلفة عن كل ما وصلنا من شعر شعراء النصف الأول من القرن العشرين في فلسطين بشكلٍ خاص، ومختلفة شكلاً عن كل ما أُنتج من شعر عربي إذا ما أخذنا

---

(1) ينظر: رباعيات نظام الدين الأصفهاني، د. كمال أبو ديب: 15 – 16 نقلاً عن: ديواني: 15 – 16.

(2) التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث: 56.

(3) ينظر: حركة المعنى وتفكيك شيفرة العنوان، د. محمد سعيد شحاتة، مجلة الرافد، العدد 85، السنة العاشرة، رجب 1425 هـ – سبتمبر 2004 الشارقة: 63.

(4) ينظر: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، د. عبد الله محمد الغذامي: 261

(5) السكون المتحرك: دراسة في البنية والأسلوب.. تجربة الشعر المعاصر في البحرين 1930– 1980، علوي الهاشمي: 3 / 131.

(6) ينظر: ديواني: 14.

بعين الاعتبار إخلاص صاحب هذه التجربة الشعرية لشكل وحيد، ظلّ يكتبه باستمرار، بحيث شكّل التّجربة كلها أو كاد [1] على النّحو الذي استوجب منح هذه التّجربة اهتماماً نوعيّاً خاصّاً في الدّرس النّقدي الأكاديمي، ودفعنا إلى عقد بحثنا عليها من أجل الكشف عن إمكاناتها الفنّيّة والجماليّة والموضوعيّة.

(1) ينظر: المصدر نفسه: 12.

الفصل الأول

اللغة الشعرية

الفصل الأول

اللغة الشعرية

مهاد نظري:

تتيح دراسة اللغة الشعرية للباحث الغور في أعماق النص وممارسة فعاليات وأنشطة معرفية تمكّنه من التوغّل في فضاء النص ورصد تجلّياته الفنية، ولأن ((الشعر بالأساس، فن لغوي، يتعامل بواسطة الحرف والكلمة والعبارة والجملة فالقصيدة)) [1] لذا فمن البدهي أن تحتل اللغة مكاناً مهماً في العمل الأدبي، كونها ((ميدان الشاعرية الأول)) [2]، بل هي ((رهان الشاعر المعوّل عليه لخرق لغة النثر وتجاوز شفافيتها وتخطي حدود فاعليتها ومناطق نفوذها)) [3]، وهذا يعني أن على الشاعر أن يكون مراوغاً وحذراً في تفاعله وتلاقيه مع اللغة، على النّحو الذي يُمكّنه من الوصول إلى نصٍ إبداعي يتمكّن من خلاله الولوج إلى عالم الشعر والتواصل معه، ذلك أن جميع ((عناصر القصيدة سواء كانت تتعلق بالأفكار أو الصور أو الموسيقى لابد أن تنبعث من اللغة، ثم إن المتلقي لا يقف أولاً إلا أمام لغة النص لمعرفة محتواه لأنها أول عنصر يواجهه)) [4]، وهي التي تضع الشاعر والمتلقي في حيّز المغامرة والتمرّد على الأطر والقياسات والصياغات والألفة المعهودة.

للُغةِ وظائفها التي تتمثّل في ((إظهار روح الأثر الأدبي، وتجسيدها في مظهر أسلوبي أو شكل فني أو جسد لغوي خاص يتجاوز قليلاً أو كثيراً البنية المتحقّقة،

(1) الشعر والفنون: مختارات من الأبحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث 1974: 67.

(2) اللغة والمعنى جدل العلاقة والتكامل، د. سليمان القرشي: مجلة الرافد، العدد 93: 116.

(3) المصدر نفسه: 116.

(4) الطرق على آنية الصمت: دراسة نقدية في شعر محمود البريكان، أسامة الشحماني: 52.

ويضيف إليها جديداً)) [1] وعلى هذا الأساس فهي وسيلة الشاعر وأداته في اكتشاف العوالم المستعصية، وبهذا نستطيع أن نعدّها جسد القصيدة، وطقسها، من دونها لا يمكن للشعر أن ينهض، فالقصيدة هي اللغة، وما دامت كذلك فلا بد أن تربط مفرداتها علاقة بل مجموعة من العلاقات، أو بعبارة أخرى أدق نظام خاص من العلاقات [2] تمسك بزمام النص وتخطّ له طريقه الذي لا يمكن له أن يراوغ من دونه، وهي التي تجعل منه متجدداً متطوراً إذا ما شاء الشاعر المتمكّن ذلك، من دون أن تفقده أصالته التي احتفظ بها طيلة مساحة عمره الزمنية التي لا تعد ولا تحصى إذا ما قارناها بالكم والنوع، فـ ((النّص الشعري الذي يظل في موضع التقليد، في الموضوع وبالتالي في اللغة، أو ذلك الذي يستعير لغةً لا تمت بصلة إلى موضوعه.. لن يستطيع التواصل مع الحياة.. ولن يحتل موقعاً مؤثراً في تاريخ الإبداع)) [3]، كلّ ذلك بشرط أن يمتلك الشاعر موهبةً كبيرةً وذهناً وقّاداً، فاللغة ((بما تملك من إمكانات متنوعة وطاقات عليا لا تفتح أبواب كنوزها إلا أمام المواهب الحقة التي عرفت سبيل صقلها، وعلى الشاعر أن يعرف كيف يستثمر تلك الإمكانات والطاقات مستنداً إلى هذه اللغة نفسها باثاً فيها روحاً جديدة)) [4]، والحال هذه لابد أن تتعرض اللغة لجوانب معينة من الدراسة في سبيل استخراج كنوزها المدفونة بين ثناياها، ولهذا سيُعنى البحث بدراسة المعجم الشعري الذي ستتخذه منطلقاً لتدرّج دلالات اللغة الشعرية التي استخدمها الشاعر، يبرز كيفية تفعيل الرموز في نسيج النص لأن الرموز العامة قد تتحول في القصيدة إلى رموز شخصية إن لم تستكمل استقلاليّتها ومرونتها وانسيابيتها في النص، على اعتبار أنّ هذا المعجم سيكون

---

(1) السكون المتحرك: 2/ 16.

(2) ينظر: القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة، أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة إبداع، العدد التاسع، سبتمبر 1985: 10.

(3) الكشف عن أسرار القصيدة، حميد سعيد: 65.

(4) وهج العنقاء: دراسة فنية في شعر خليل الخوري، ثامر خلف السوداني: 17.

((وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب، وبين لغات الشعراء والعصور)) [1]، وسينصبّ عملنا على رصد التفاعلات اللغوية الجديدة التي أنتج الشاعر من خلالها دلالات جديدة، ونظراً لهذه الأهمية فإنّه يمكننا القول إنّ المستوى المعجمي سيبقى ((المحطة التي تقف عندها القراءة كثيراً في أثناء رحلتها في الكشف عن أسرار شعرية النص)) [2].

وهناك جوانب مهمة ستتناولها كالتكرار ففيه ((خفّة وجمال لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النفس. حيث أن النقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية، يفرغها إيقاع المفردات – المكررة – بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة، مما يجعل حاسة التأمل والتأويل لديهم ذات فاعلية عالية)) [3]، فضلاً عن احتوائه على ((مدلول نفسي وسيكولوجي، يساعد الناقد على تحليل شخصية الشاعر ومعرفة الأبعاد النفسية، والدوافع الحقيقة، التي يخفيها عن الآخرين أو التي لا يشاء أن يفصح عنها، فيهدينا إليها التكرار)) [4].

وللتناص جانب مهم من جوانب الدراسة الفنية لما فيه من أثرٍ كبيرٍ في النص الشعري بل في جميع النصوص البشرية بسبب ((حتمية اندماج المقروء الثقافي في ذاكرة الشاعر تم تسربه إلى عالم القصيدة من خلال اللغة أو الصور أو الأسلوب أو الرؤية إلى غير ذلك)) [5]، من خلال محتوى مفهوم التناص الذي ((يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي للعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في

---

(1) شعر أدونيس: البنية والدلالة، راوية يحياوي: 73.

(2) وهج العنقاء: 17.

(3) لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير حميد الكبيسي: 181.

(4) المصدر نفسه: 182.

(5) التناص: نظرياً وتطبيقياً، أحمد الزغبي: 127.

نسيج النص الأدبي المحدد)) [1]، وفي كل ذلك يحاول النص الغائب الحضور بشكلٍ جليٍّ أو يتخايل ويستتر خلف المؤثرات والمكوّنات التقليديّة للنص [2].

كما أنّ لدراسة الحذف أهمية كبرى بوصفه ((ميداناً للتخيّل والتصوّر)) [3] إذ إنّ اللغة الشعرية هي لغة الخيال والتصوّر لا لغة المنطق والعلم، ومن خلاله نستطيع الكشف عن متعة النص الحقيقيّة التي يحاول النص جاهداً إغلاقها.

ولا تكتمل دراسة اللغة الشعرية ما لم نتعرّف على طبيعتها التي تهيمن على خصوصيّة اللغة، وتحاول وبكل إصرار التحرّر من ذاتيّتها ومن تبعيّة الانجرار وراء التقليد الذي يميت اللغة ويجعلها هيكلاً صامتاً لا روح فيه.

وفي ظل دراسة هذه الجوانب فقط نستطيع حينها النهوض بمهمة رسم أبعاد اللغة الشعرية عند أحمد حلمي عبد الباقي.

المعجم الشعري

تشكل دراسة المعجم الشعري في العمل النقدي مدخلا أسلوبياً يحاول الكشف عن العناصر والأسرار والعلاقات اللغوية التي تدخل في تكوين النصوص الشعرية، على اعتبار أن اللغة الشعرية ليست مجرد أداة يستخدمها الشاعر في نقل آثار التجربة إلى المتلقي وإنما هي إبداع فنيّ في حد ذاته ، تتجاوز وظيفة الإبلاغ أو ما يسمى الوظيفة التواصلية إلى ما يسمى فن الكلمة [4]، في بادرة منه – أي المعجم – للكشف عن الرموز والأقنعة

(1) ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث،علاء الدين رمضان السيّد: 111.

(2) ينظر: السكون المتحرك: دراسة في البنية والأسلوب.. تجربة الشعر المعاصر في البحرين 1930– 1980، علوي الهاشمي: 3 / 83.

(3) في المصطلح النقدي، د.أحمد مطلوب: 170.

(4) ينظر: الشعر الموريتاني الحديث من 1970 إلى 1995: دراسة نقدية تحليلية، د.مباركة بنت البراء (باته): 119.

لتخليص الخطاب الشعري مما يلازمه من غموض [1]، على أساس ((أن لكل خطاب معجمه الخاص به)) [2] فـ ((الشاعر لا ينغمس في العلاقات القديمة للغة وإلا كان محافظا يعيد إنتاج علاقات تلائم مرحلة تاريخية قديمة، وتعبر عن نظرة خاصة بهذه الفترة أو تلك، ولكن يعيد تفكيك هذه العلاقات القديمة لينتج علاقاته الخاصة التي تعبر عن تجربته ونظرته الخاصة إلى العالم)) [3]، وإنما يقوم الشاعر بانتقاء مفردات مميزة ((تستقطب كل منها حولها مجموعة من الإيحاءات والمفردات والصور)) [4].

عن طريق هذه المفردات يتمّ توليد اشتقاقات جديدة على صعيد المعجم، وتراكيب جديدة غير مألوفة تدهش القارئ، وتثير فيه الدلالات، والمشاعر النفسية، والفكرية، التي يريد الشاعر التعبير عنها [5] فالكلمة تعدُّ ((أهم سمة من سمات التكوين الشعري لأنها أنشأت جدلاً قائماً على ضروب من التفاعل تشكّل فضاء القصيدة العام)) [6]، فـ ((الشعر العربي في تاريخه، لم يضع اللغة في سجن القاموس، وإن التحولات الشعرية من خلال الأصوات المهمة، ظلت باستمرار تغني القاموس العربي وتفتحه على الحياة)) [7]، على أنّ ((هذا التطور لا ينطلق من القطيعة مع قاموسية اللغة، إنما يؤسّس لإنضاجه وتوسيعه وتعميقه، بحيث يكشف أبعاداً جديدة في اللغة وحقولاً دلالية إضافية تؤهلها لاستيعاب الرؤية المستحدثة والأداءات الفنية والتعبيرية التي تميز الحضارات على وفق تطوّرها الزمني، ومن هنا نفهم قدرة اللغة وخلودية حياتها من دون الاستكانة لمرحلة جديدة.

---

(1) ينظر: المعجم الشعري الحديث بين المقاربة النقدية والممارسة الفنية: 14.

(2) تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح: 58.

(3) مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، د. فاتح علاق: 217.

(4) قراءات في شعرنا المعاصر: 27

(5) ينظر: التوليد الدلالي في النص الشعري عند نزار قباني (الأعمال السياسية نموذجاً) المجلد الثالث والسادس من الأعمال الكاملة، د. رضوان القضماني، وقائع الندوة العربية عن الشاعر العربي الكبير نزار قباني، مجموعة من الباحثين، الهيئة العامة السورية للكتاب – وزارة الثقافة، دمشق 2008: 380.

(6) المعجم الشعري الحديث بين المقاربة النقدية والممارسة الفنية: 15.

(7) الكشف عن أسرار القصيدة: 65.

ويكمن الجوهر الدلالي للشعر في إبداعه الدائم للغة عبر سياقاتها الفنية)) [1]، ذلك أنّ الشّعر كفضاء مُتخيّل ((لا يحطم اللغة الاعتيادية، إلا ليعيد بنيتها على مستوى أعلى، يتشكل فيه نمط جديد من الدلالة تقول لنا ما لا تقوله اللغة بشكلها الاعتيادي)) [2].

من هنا تأتي أهمية المعجم الشعري التي تكمن في ابتكار العلاقات الجديدة التي تحفز اللغة وتجعلها في دينامية مستمرة، إذ ((أن الكلمة القاموسية تقتل الشعر.. لأنها تقطع سبيل الصور وانبثاق الموسيقى فتوقفنا عند كلمة بالدة لا تبوح حروفها بشيء للقارئ إلا بعد أن يرجع إلى المعجم)) [3]، وهنا ((تبدأ بتشكيل عالمها وفضائها الخاص لتفقد صلتها بتراثها المعنوي في صيغته المعجمية المتداولة، بسبب انفتاحها على المحتمل الدلالي المتعدد)) [4]، وعن طريق هذه العلاقات الجديدة التي يكتشفها الشاعر تتشكل لغته الشعرية الخاصة التي تكون بالتالي هويته الثقافية.

بقدر ما تكون لغة الشاعر متفردة يكون شعره ذا نكهة وطابع خاص يميزه عن غيره من الشعراء، فـ ((الشاعر يتفرد في لغته الشعرية، لأنه يبتكر علاقات جديدة يستبدل بها العلاقات القديمة، وهذا الابتكار تدفعه لإحداثه عوامل عديدة منها علاقته المتجددة بالمحيط)) [5]، بمعنى آخر أن ((اللغة قبل أن تكون شعرية هي معجمية في دلالاتها الخام)) [6]، ثمّ تتحوّل إلى مجموعة من العلاقات اللغويّة ((التي تعطي للشعر نكهته وتشكل هويته وجنس انتمائه ؛ فعبر هذه العلاقات تكسر الكلمة في الشعر حدودها المعجمية وتكتسب معاني جديدة لا علاقة لها بالمعنى المتداول في لغة الخطاب

(1) قامة النار وخريف السيدة الأولى.. دراسات في تجربة الشاعر نصر الدين فارس، خالد زغريت: 118.
(2) نظرية الشعر عند نازك الملائكة، د. عبد الكريم راضي جعفر: 11.
(3) الشاعر واللغة، نازك الملائكة، مجلة الآداب، العدد 10، تشرين الأول 1971: 60.
(4) عضوية الأداة الشعرية: فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، د.محمد صابر عبيد: 68.
(5) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: تلازم التراث والمعاصرة، محمد رضا مبارك: 87.
(6) شعر أدونيس: البنية والدلالة: 72.

اليومي والمباشر))[1]، يكتسبها الشاعر في أوقات متباينة من حياته تكوّن بمجموعها جزءاً مهماً من ثقافة الشاعر وخزينه اللغوي، ويقوم الشاعر في تعامله مع اللغة أثناء عملية كتابة الشعر ((بانتقاء مفردات اللغة)) [2] على وفق نظام انتقائي وذوقي خاص ومتفرد، فالكلمة اللغويّة ((تلج باب القصيدة مرتدية ملابسها المعجمية الكاملة، لكنها تخلع هذه الملابس قطعة قطعة لتتشكل من جديد)) [3] عن طريق ابتكاراته وتكوينه لعلاقات جديدة، تتحول اللغة القديمة التي اكتسبها الشاعر إلى لغة جديدة ثانية تناهض وتتحدى وتشاكس وتبتعد كثيراً عن حدود اللغة الأولى وقياساتها ومألوفيتها وطبيعيتها، منزاحة عنها ومنفتحة على فعاليات لسانية ذات قوة تعبيرية تتجاوز منطقة المرجع المعجمي وتتجاوزه وتتفوق عليه وتخترق حدوده [4]، كل ذلك يأتي من خلال التجربة الواعية للشاعر، وكشف هذه التجربة شعرياً، مما يمنح اللغة طاقات إضافية توحي بروح العصر وتعبر عنه بفنية هي وليدته.

من خلال هذه العلاقات تتجلى عملية التأثر والتأثير بين تراثية اللغة ومعاصرتها، أي جدليتها التي توجهها نحو أفق جديد متمايز، فتجير فرادته لوعي الشاعر ونضجه، وقدرته على فهم جوهر هذه العلاقة التي يمثل قطبها الأول البنية اللفظية والبنية الشعرية [5]، والشاعر في عمله هذا لا يلغي اللغة القديمة ومعاجمها ((إذ ليس للمبدع أن يخترع لغة جديدة خارج النظام اللغوي المألوف، ولكنه يحول اللغة بموهبته وقدرته على التلوين والتطويع إلى حالات جديدة تكتسب جدتها من عمق التجربة الشعوريّة، ومن حياة المجتمع وثقافته وتطوره، ومن رؤية تفتح كوة في جدار المستقبل ينفذ منها ضوء

---

(1) اللغة والمعنى جدل العلاقة والتكامل: 117.

(2) شعر أدونيس: البنية والدلالة: 72.

(3) القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة: 11.

(4) ينظر: عضوية الأداة الشعرية: 67.

(5) ينظر: قامة النار وخريف السيدة الأولى: 119 – 120.

الشمس))[1]، وبمقدار دقة اختيار الشاعر لهذه المفردات تكون لغته قائمة على التحدي والخلود بشرط أصالتها وتشبثها بأنظمة اللغة، إذ إنّ هذه المفردات الشعرية التي ينتقيها الشاعر إنما تشحنه ((بطاقة جمالية لم يسبق له أن عهدها، تفتحه عليها وتختبر ذكاءه الاستقبالي بها، فيصبح التعامل عندئذٍ تعاملاً امتزاجياً متفاعلاً لا تعاملاً استقرائياً وصفياً خارجياً)) [2].

حينما تُعامل الكلمة بهذا المستوى الحضاري ستصبح عندئذٍ إشارة حرة، يتمّ تحريرها على يدي المبدع الذي يطلق عناقها ويرسلها صوب المتلقي، لا ليقيّدها المتلقي مرة أخرى بتصوّر مجتلب من بطون المعاجم... وإنما للتفاعل معها ؛ بفتح خياله لها ؛ لتُحدث في نفسه أثرها الجمالي [3]، وهذه المفردات الشعرية هي التي توقظ في السامع الإحساس بمستويات اللغة المختلفة [4]، وهذا ما سيُحوّلها ((إلى لغة جديدة من خلال التجربة الواعية للشاعر، وكشف هذه التجربة شعرياً، مما يمنح اللغة طاقات إضافية توحي بروح العصر وتعبر عنه بفنية هي وليدته، ومن خلال هذه العلاقات تتجلى عملية التأثر والتأثير بين تراثية اللغة ومعاصرتها، أي جدليتها التي توجهها نحو أفق جديد متمايز، فجيّر فرادته لوعي الشاعر ونضجه، وقدرته على فهم جوهر هذه العلاقة التي يمثل قطبها الأول البنية اللفظية والبنية الشعرية)) [5].

---

(1) لغة الشعر المعاصر: بحث في الجذور، د. طارق الجنابي (من بحوث مهرجان المربد الشعري العاشر 1989): 6 – 7.

(2) عضوية الأداة الشعرية: 70.

(3) يُنظر: تشريح النص: 12.

(4) ينظر: النظرية البنائية في النقد الأدبي: 120.

(5) قامة النار وخريف السيدة الأولى: 119 – 120.

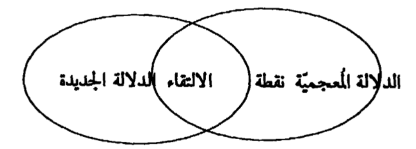
أما عن مصادر هذا المعجم الشعري فهي:

1. **الموروث اللغوي**: وهو المصدر الذي يعتمد فيه الشّاعر على الموروث اللغوي الذي ترسّخ في ذهن الشّاعر لمعارف وعلوم اللغويّة على إثر تعرّضه لسلسلة من التّجارب العلميّة والمعرفيّة والدراسية.
2. **اللغة المعاصرة، أو المتداولة**: المقصود بهذا المصطلح تلك القيم المعرفيّة التي اكتسبها الشّاعر من خلال الممارسات الآنيّة والتّجارب التي اكتسبها من خلال تعرّضه لسلسلة علوم وتجارب معاصرة .
3. **المفردات الشعبية أو العامية**: وهي مجموعة الثّقافات والمعارف التي اكتسبها الشّاعر من الموروث الثّقافي الشّعبي المكتسب من المحيط الذي يعيش فيه.

وقراءة متأنية لمعجم أحمد حلمي الشعري ستكشف لنا عن أهمية هذا المعجم وخطورته الذي يتمركز على محاور عدة:

1. موضوع الكون.
2. موضوع الحياة.
3. مواضيع مختلفة.

لو تأملنا ديوان أحمد حلمي لوجدناه يغصّ بالكثير من الوحدات اللغويّة (مفردة كانت أم تركيباً) التي تبتعد كثيراً عن دلالاتها الأصلية على اختلاف محاورها، على أنّ هناك نوعاً من التواصل والالتقاء بين المعنى المُعجمي والمعنى الجديد وكما هو مُبيّن في الشكل الآتي:



ولعلّنا لا نبالغ حين نقول إنّ استخدام الشّاعر للنّماذج الشّعريّة المماثلة سيُثير نوعاً من الملل إلا أنّه سيكون عاملاً مؤكّداً على إصرار الشّاعر وتأكيده على ضرورة التّوليد الدّلالي وأهميّة حضوره في النّص الشّعري.

يتّجه الشّاعر في تكوين معجمه الشّعري اتّجاهين:

1. **آليّة التوليد الدّلالي على مستوى المفردة.**

في هذا المستوى يشتغل الشّاعر على العديد من الآليات على النحو الذي يُمكّنه من توفير رصيد لغوي يساعد على تكوين معجمه، ومن ثمّ سيمنح شعره عنصري التّحدّي والبقاء، ومن بين النماذج الشّعريّة التي تؤكّد حضور هذا المعجم قوله:

يُروّحُ عن فؤادك ما تعاني ... من الآلام آمالٌ كبارُ

فسرْ ما ضاقت الدّنيا بعزمٍ ... يشدّ ولا تقل: ذهب القطارُ [(1)]

إذ يشتغل الشّاعر هنا على استعادة وظيفة المفردة العربيّة بعد إيقاظها من مرحلة السّبات الطويل التي مرّت به، ناقلاً الكلمة من دلالتها الأصليّة إلى دلالة عصريّة أخرى مُتعارف عليها، فلفظة (قطار) التي وظّفها الشّاعر تعني في معاجم اللغة مجموعة من الإبل[(2)] ثمّ نقلها الشّاعر إلى دلالة أخرى هي وسيلة النّقل المعروفة، وهنا توارى المعنى الحقيقي للمُفردة ليبقى في بطون المعاجم اللغويّة واندفع مكانه المعنى العصري ليستقرّ مكانه.

ويسعى الشّاعر في النّص التالي إلى الفعل ذاته من حيث إيقاظ الكلمة من غيبوبتها، في سبيل بعثها من جديد ناقلاً دلالتها القديمة إلى وضع دلاليٍّ جديد:

لا تعجبنّ بما ترى من زينةٍ ... يزهو بها نفرٌ من الجهالِ

فلقد يُذلُّ الجهل في أبراده ... ولقد يُعزُّ العلم في الأسمالِ [(3)]

---

(1) ديواني: 178.

(2) ينظر: لسان العرب، محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري: 5 / 108.

(3) ديواني: 295.

لا شكّ في أن لفظة (الأسمال) هي من الألفاظ القديمة التي ندر استعمالها في عصرنا الحالي بل غابت تماماً عن الاستعمال، إلا ما نجده بين بطون المعاجم اللغويّة التي تهتمّ بذلك، تشير هذه المفردة في معناها الحقيقي إلى الثوب الرّث الممزّق القديم [1]، إلا أنّ الشّاعر استطاع أن ينقل دلالة هذه اللفظة من المعنى الذي ذكرته قبل قليل إلى معنى الفقر والبساطة، وعلى الرّغم من أنّ المسافة يسيرة مابين معنى اللفظتين إلا أنّ الشّاعر استطاع أن يُضفي على النّص عنصر التخييل والدّهشة وأن يضيف إلى معجمه الشّعري شيئاً جديداً.

يسعى الشّاعر في النّص التّالي أيضاً إلى توظيف بعض المفردات العربيّة الأصيلة ونقلها من دلالتها الأولى إلى دلالة ثانية جديدة:

هي الدنيا وإن خفقتْ جناحاً مسارحُ لا تبارحها الهمومُ
يرومُ المرء أن يحيا خليّاً وأبعدُ كلّ شيء ما يرومُ [2]

إذ يُفعّل الشّاعر في هذا النّص لفظة (مسارح) التي تعني في المعاجم العربيّة الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرّعي [3]، ثمّ انتقلت دلالة الكلمة في العصر الحديث إلى معنى ((بناء يقوم فيه الممثّلون بتقديم عروض دراميّة)) [4]، ويقوم الشّاعر هنا على تشغيل الرّمز في النّص وتكثيفه على النّحو الذي يوسّع من دائرة دلالة المفردات العربيّة وزيادة إنتاجيّتها في سبيل إثارة المتلقّي ووضعه في فضاء شعري لافت للنّظر.

---

(1) ينظر: لسان العرب: 11 / 345.

(2) ديواني: 326.

(3) ينظر: لسان العرب: 2 / 478.

(4) معجم المصطلحات الأدبيّة، إبراهيم فتحي: 321.

وفي سبيل أن تكون الآليات المُستخدمة لتأسيس المعجم الشّعري الخاص بالشّاعر فعّالة ومُنتجة، فإنه يحاول التّنويع والتّشكيل في هذه الآليّات ومنها توظيفه للمفردات الأجنبيّة الدّخيلة على اللغة العربية كما فعل في النّص الآتي:

جئنا إلى الدكتور نشكو علّة ... أعراضها التسويف والهجرانُ

قد حكّم الأزمان فيما بيننا ... والظلم ما حكمت به الأزمانُ [1]

إذ تضمّن المفتتح الاستهلالي لهذا النّص على مفردة أجنبيّة هي لفظة (الدّكتور) التي استعارها الشّاعر من اللغات الأجنبيّة مع محافظته على أصلها الأجنبي من دون أن يُعرّضها لظاهرة التعريب، ولعلّ الشّاعر في هذه المحاولة أراد أن يؤسّس لمعجم شعري يمتلك مقوّمات الدّعم في حساسيّة الاستخدام الشّعبي التّداولي، وقائم على التمازج الثقافي والحضاري بين اللغات والشّعوب.

2. **آليّة التوليد الدّلالي على مستوى التّراكيب.**

ومن بين النماذج الشّعريّة التي تؤكّد حضور هذا النّوع من التّوليد في معجم الشّاعر قوله:

نبه فؤادك فالحياة كما ترى ... تمضي مضيّ البرق في الأجواء

واملأ سجلّك ما حييت مآثراً ... تحكي نجوم القبة الزرقاء [2]

فمفردة (القبة) و (الزرقاء) هما من المفردات العربية الأصيلة التي استخدمت على مر العصور وهما ليستا حكراً على شاعر من دون غيره، وتدلان في أصل اللغة على المعاني التي وضعت لهما في أصل اللغة، إلا أن استخدامهما من لدن الشاعر بهذه الصيغة قد أضاف دلالة ومعنى جديداً، فقد استطاع الشّاعر أن يستفيد من اللون (الأزرق) الذي

(1) ديواني: 342.

(2) المصدر نفسه: 47.

يلتقي فيه هذان العنصران (السّماء / القبّة) لصناعة دلالة وعلاقة جديدة، مما يُسجّل ذلك لصالح معجم أحمد حلمي الكوني.

واستخدام الشاعر لمفردتي (كتاب) و (الكون) في قوله:

لا تعمــــدنّ إلى الخيـــال تــنيره ... مــرح الخـيال يطيــــر بالألبـاب

واقــرأ كتــاب الكــون إن ســطوره ... تبـدي الحقيقـة غـير ذات حجـاب (1)

هما مما يكسبان النصّ دلالة وبعداً جديداً، وعلى الرغم من أنّ هاتين المفردتين هما من المفردات التي استخدمتا كثيراً، ومعناهما في أصل اللغة مفهوم لا يعجز أحدٌ على إدراكهما، إلا أن استخدامهما بهذه الصيغة يحققان تطوراً دلالياً من موقعية تركيب الجملة (كتاب الكون) التي تمنح القارئ مساحة كبيرة للتأمل والتصور للواقع، فلا يُمكن أن يتصوّر أحد أنّ للكون كتاباً ألّفه يمكننا الاطّلاع عليه، هذا الاستخدام المشحون باستخدام رمزيّة التّشكيل اللغوي بعث فيها نوعاً من التّواصل بينها وبين المُتلقّي، الذي سيُحاول إيجاد صلةٍ ما بين هذا التركيب الذي أوجده الشّاعر والمعنى الحقيقي للمُفردات المكوّنة له.

في الأنموذج التّالي يُعاود الشّاعر تفحّصه للكون الذي يُصرُّ على أنّ هناك علاقةً ما بينه وبين الكتاب، لما يحمله الأوّل من إيحاءات تأمّليّة تكشف عن رغبة الإنسان ومنذ بدايات وجوده على الأرض في كشف أسراره كما يكشف القارئ أسرار الكتاب:

مــضى عهــد أضــاء الفكــرُ فيــه ... ولــيس يعــودُ مــا إن مــرّ عهــدُ

كتــاب الكــون تمليــه الليالـــي ... وكــلّ سطــوره جــزرٌ ومــدٌ (2)

فالمُتأمّل للألفاظ المكوّنة لهذا النّص لن يجد أيّة صعوبة في إدراك معانيها المُعجميّة، إلا أنّه سيُفاجئ حين يتأمّل الوحدة التعبيريّة (كتاب الكون) فهي تُثير أمام المتلقّي العديد

---

(1) ديواني: 67، ولمزيد من الاطلاع ينظر الصفحات: 44، 47، 67، 74، 90، 157، 205 من ديواني.

(2) المصدر نفسه: 150.

من الأسئلة: فهل من علاقة حقيقيّة بين الكون والكتاب؟ وهل للكون كتاب؟ الأجوبة تكمن في تعبير الشّاعر (كتاب الكون) الذي أضاف إلى مُعجم الشّاعر الشّعريّ معنى جديداً من خلال العلاقة الجديدة التي أوجدها هذا التّعبير بين الكون والكتاب.

ويكشف الشّاعر في النّص التالي أيضاً عن وجود صلةٍ ما بين إشراقة الكون وظاهرة التكحيل التي تُعدُّ من السنن الشريفة التي داوم الرّسول (ﷺ) على فعلها:

أنظر فإنّ الكون يبدو مشرقاً ... ما دمتَ تكحلُ مقلتيك ضياءَ

ما غامت الدنيا بوجه مؤمّلٍ ... كلا ولا حجب القنوط رجاءَ [1]

فالتّركيب اللغوي في جملة (أنظر فإنّ الكون يبدو مشرقاً) وجملة (ما دمتَ تكحلُ مقلتيك ضياءَ) يُشير إلى وجود نوع من العلاقة التواصليّة الإيجابيّة بين التكحّل وإشراقة الكون، إنّ استخدام الشّاعر للوحدة اللغويّة (تكحلُ مقلتيك ضياءَ) انزاح بها عن دلالتها المُعجميّة، إلا أنّ المُفردات المكوّنة لهذا التّركيب بقيت على حالها، إذ إنّ الألفاظ (تكحل / مقلتيك / ضياء) هي من الألفاظ العربيّة الأصيلة التي استخدمها النّاس فضلاً عن الشّعراء على مرّ العصور، غير أنّ استخدام الشّاعر لها بهذه الصّيغة أخرجها عن دلالتها الأصليّة لتُشير إلى معنى (الرّؤية والبصر).

إنّ المُتأمّل في هذه النّصوص سيكتشف أنّ العلاقة التي أوجدها الشّاعر بين الكون وباقي الأطراف المكوّنة لمعجمه هي علاقة قابلة لإقناع المُتلقّي بجدّيّتها ومتانتها وطبيعيّتها – كما يوهم الشّاعر –.

ولعلّ هذا الكلام سينطبق أغلبه على المحور الثّاني من محاور معجم أحمد حلمي الشّعريّ وهو محور الحياة الذي يربط الشّاعر بينه وبين الصحائف التي تُشير في معناها إلى الكتاب، ومن بين النّماذج الشّعريّة التي اشتغلت على تكوين هذا المحور قوله:

لا تشمخنْ أبداً بأنفك ... يلقى الهوّان على المدى من يشمخُ

(1) ديواني: 47.

ليس الحياة سوى صحائف عبرةٍ أسطارهـا فـي كـلّ يـومٍ تنسخُ [1]

إذ تسير الألفاظ المكوّنة لهذا النّص في مسارها الدلالي الطبيعي إلا أنّها ستنحرف عن دلالاتها المعجميّة حينما يصوغها الشّاعر في تراكيب خاصّة، بفضل خبرته اللغويّة وقدرته على تطويع اللغة بهذا الشّكل، وستصبح الكلمة حينها ((ذات دلالة مميزة من دلالتها العامة قبل ارتباطها بهذا السياق)) [2]، فصياغة الشّاعر لمفردتي (الحياة / صحائف) الكامنتين في هذا النّص بالطريقة التركيبيّة التي لاحظناها أدّت إلى إيجاد نوع من العلاقات الدلاليّة الجديدة بين الحياة والصّحائف، بل ويزيد الشّاعر من متانة هذه العلاقة بقوله (أسطارها في كلّ يومٍ تنسخُ) على النّحو الذي يحاول فيه إقناع المُتلقّي بذلك، فالدّعوة هنا صريحة لتأمل الحياة كما يتأمّل الواحد منا أفكار كتابٍ ما.

ويأخذ الشّاعر في تعامله مع محور الحياة وتكوينه للعلاقات الدلاليّة الخاصّة به على الاقتناع بوجود علاقة رصينة بين الحياة والصحائف، ستُحيلنا بالتالي إلى اكتشاف السرّ الذي يحاول الشّاعر استدراجنا إليه، وهو أنّ الكائنات العينيّة التي لا نراها (كالكون والحياة وغيرها) هي في حقيقتها ما تزال بحاجة إلى تأمّلٍ وقراءة متأنّية، كما هي الحال مع الصّحائف التي تُمثّل بمجموعها كتاب الحياة (إن صحّ التعبير):

نشرتَ صحائفاً وطويت أخرى وكلّ حياتنا طيّ ونشرُ

إذا فكّرتَ في الدّنيا مليّا فلن يخفى عليك العمرَ سرّ [3]

فلو فككنا هذه التّراكيب اللغويّة عن بعضها البعض وأعدناها إلى جذورها اللغويّة السّابقة قبل تفاعلها في النّص، لاكتشفنا أنّ ألفاظها لم تبتعد عن مسارها المعجمي، ولكن لو عدنا إلى النّص لوجدنا فيه نوعاً من التّطوّر الدّلالي نراه في الوحدة التّعبيريّة (وكلّ حياتنا طيّ ونشرُ) مما يدعونا إلى الاقتناع بأنّ ((تأثير الكلمة في سياق ما، غيره وهي في

(1) المصدر نفسه: 127.

(2) علم الدلالة العربي: النظرية والتطبيق – دراسة تاريخية – تأصيلية – نقدية، د. فايز الداية: 454.

(3) ديواني: 188.

سياق آخر)) [1]، فلا يمكن للحياة أن تكون كالورقة تُطوى وتُنشر إلا أنّ النّص الشّعري السّابق جعلها كذلك، وبهذا أظهر الشّاعر براعته في تطوير اللغة دلاليّاً وساعد على نموّها مما يجعل الشّاعر قادراً على معايشتها في مغامرة مستمرة.

في النّص التالي يحمل الشّاعر عنصر المواجهة في تطويع اللغة وحملها على الاستجابة لمحاولاته في تكوين علاقات جديدة بين عناصرها المُختلفة:

يقسو الزّمان عليك في أحكامهِ	ما دمت تُلقي للزّمان قيادا
من شاء يكتب في الحياة صحائفاً	غراً يجدْ في المكرمات مدادا [2]

إنّ وجود المفردات المكوّنة لهذا النّص بمعزل عن سّياقها النّصّي الحالي لا يُثير فينا أيّ نوعٍ من الغرابة فهي تسير في مسار لغوي طبيعي لا جدال فيه، إلا أنّ وجودها ضمن هذا السّياق وبالطريقة التي رأيناها سيقودنا إلى اكتشاف نوعين من العلاقة فيها: بين (الحياة و صحائف / المكرمات و مداد)، وكأنّ الشّاعر بذلك يحاول إلغاء الدلالات القديمة للمفردات المؤسّسة للنّص وإلباسها دلالة جديدة.

وفي النّصوص اللاحقة يحاول الشّاعر أن يوسّع من دائرة محاوره المعجميّة راسماً معالمها الدلاليّة في اتّجاهات مُختلفة، ففي النّص التالي ستكون الفضيلة محوراً أساسيّا في النّص يحاول الشّاعر من خلالها أن يُقيم مجموعة من العلاقات بينها وبين بعض الأطراف، على النّحو الذي سيجعلها هدفاً يسعى الكثير للتحلّي به وتحقيقه:

لا يرفع الإنسان فضل ثيابه	كلا ولو حاك النضار ثيابا
من يتّخذ غير الفضيلة حلّةً	يجد الهوان لما أتاه عقابا [3]

ينبثق هذا النّص عن العديد من الحكم التي تعمل على بناء النّفس البشريّة بناءً متكاملاً قائماً على الفضائل والأخلاق تُفرزها الذّات الشّاعرة كونها ذاتاً واعظة، وفي

(1) لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، د. عدنان حسين العوادي: 22.

(2) ديواني: 141.

(3) ديواني: 66.

متابعة قرائيّة للنّص سنجد أنّ الفضيلة تُمثّل قطب العلاقة في الحقل الدلالي الذي تدور حوله الفكرة القائمة النّص، إذ يتكثّف الحضور الدّلالي في الوحدة التعبيريّة (الفضيلة حلّة)، ولو تأمّلنا هاتين المفردتين لاكتشفنا أن لا وجود لعلاقة حقيقيّة بينهما، ولكن الشّاعر بفضل خبرته جعل من مفردة (الفضيلة) لفظة مُتحفّزة قادرة على التحوّل من حقيقتها الجوهريّة إلى مادة ملموسة، مُحقّقاً بذلك علاقة عكسيّة بين الفضيلة والهوان عبر وحداته اللغويّة (من يتّخذ غير الفضيلة حلّةً يجد الهوان لما أتاه عقابا) والعكس صحيح.

ولو تابعنا النّص التالي فإننا سنكتشف أنّه يسير في المسار نفسه الذي سلكه سابقه، من حيث الشّبكة الدّلاليّة التي يحاول الشّاعر تشكيل خيوطها حول النّص وإحكام سيطرتها عليه:

كفاف العيش خير من حياة ... تصدّ المرء عن سُبُل الإباءِ

ومن يلبس ثياب الذّلّ طوعاً ... سيخلع مرغماً ثوب الحياءِ [1]

إذ يعمل الشّاعر في هذا النّص على تشكيل العديد من العلاقات غير المنطقيّة في حقيقتها بين العديد من الأطراف في هذا النّص كالعلاقة بين (الذّل والثّياب) و (الحياء والثّياب)، والمتأمّل لهذه الألفاظ بمعزل عن سياقها النّصّي سيكتشف أنّها من الألفاظ التي استُخدمت عند الكثيرين، كما أنّ العلاقة الحقيقيّة بين كل طرفين من هذه الأطراف هي علاقة وهميّة لا أساس لوجودها، غير أنّ الشّاعر بفضل قدرته على التّلاعب باللغة وتمكّنه من إنتاج الرّموز وبالتّالي استطاعته على منح هذه المفردات القدرة على الإيحاء والتّخييل.

ويبدو أنّ الشّاعر قد أُغرمّ كثيراً بأنسنة القيّم والأشياء مُلبساً إياها الثّياب والألبسة كما فعل في النّصّين السّابقين، وكذلك فعل مع الليل في النّص التّالي:

إذا طال ليلي وارتدى الثّوب قاتماً ... أضاءت بنور الفكر منه الجوانبا

---

(1) المصدر نفسه: 40.

فقــد يــؤنس المــرء الـسـكونُ بوحيــهِ وإن ظلّ طول الليل يرعى الكواكبا [1]

إذ يشتغل الشّاعر في هذا النّص على أنسنة الليل الذي ألبسه ثوباً قاتماً كناية عن شدّة ظلمته، والمُتأمّل لهذا النّص لا يجدُ فيه أيَّ نوعٍ من العلاقات الحقيقيّة بين أطرافه (الليل / الثّوب)، لكنّ الشّاعر أزاح الألفاظ عن دّلالاتها الطّبيعيّة على النّحو الذي يُثير المُتلقّي ويضعه في فضاء من التّخيّل

ويعمل الشّاعر في الأنموذج اللاحق على الآليّة نفسها في أنسنة الأشياء مكوّناً بذلك العديد من العلاقات بين عناصر النّص المُختلفة:

هــوّن عليــك فـإنّ مـا أبـصــرته في الكــون لا يعــدو الـيقين سـرابا

مـا مـدّت الأيـام حـبلاً لامـرئٍ إلا لتلبـسـه الأسـى جلبابـا [2]

هنا يختم الشّاعر مشهده النّصّي بتكوين عدد من العلاقات بين عناصر النّص، أولى هذه العلاقات بين (الأيّام والحبل)، والثّانية بين (الأسى والجلباب) والأمر الذي لا مناص من التسليم به، أنّ هذه العلاقات لا أساس لوجودها على أرض الواقع، غير أنّ الشّاعر يسعى في قصيدته الصّغيرة (الرّباعية) إلى منحها فضاء أوسع وأرحب للتأمّل والتّخييل.

في النّص التّالي يُؤنسن الشّاعر المرآة التي تعكس على وجهها صورة الإنسان وهي تُمثّل عنصر الجماد، وبطبيعة الحال فإنّ هذه الآلة ستبقى تلك المادّة التي لا حياة حقيقيّة على أرضها:

لا تعجـبنّ إذا المـرآة مـا عبـست بوجهك اليوم إنّ الوجه قـد شحبا

قـد كنـت غـضاً نـضير الزّهـر باسمُـهُ فصرت والغصنُ في تصويحه حطبا [3]

---

(1) ديواني: 60.

(2) المصدر نفسه: 61.

(3) ديواني: 60.

فمن خلال هذا النّص استطاع الشّاعر أن يُقيم جسور التّواصل بين مكوّنات الحياة بما فيها الأشياء، مُحدّداً لها العديد من الصّفات الإنسانيّة، فهي تُعبّسُ كما يعبسُ الإنسان (لا تعجبنّ إذا المرآة ما عبست بوجهك اليوم) وفي حقيقة الأمر لم تعبس تلك المرآة وإنما عبس ذلك الشّخص الذي وقف أمامها، إن الشّاعر من خلال تكوينه لهذه العلاقة يحاول أن يزيد من إنتاجيّة المفردة العربيّة للدّوال ولعلّ المُتلقّي خير من يُقيّم نجاح الشّاعر في ذلك.

إنّ هذه المحاولات التي قام بها الشّاعر في توسيع شبكة الدّلالات اللغويّة استطاعت أن تُعمّق النّصوص وأن تجعل من ((ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديدات التي يضمها المعجم)) [1] على النّحو الذي يجعلها أكثر خصوبة وثراءً.

لتكرار

يعدّ التكرار واحداً من أبرز الظواهر الأسلوبية المميزة التي عرفها الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، التي نستطيع من خلالها اكتشاف جزء من الجانب الفني للنصّ والوجداني لمنشئِهِ هذا، إن كان الشاعر على وعي بما يفعله وليس لمجرّد ملء الفراغ الناتج عن عدم قدرته على الاستمرار في الإبحار في عالم النص، فـ ((تكرار ألفاظ مخصوصة إضاءة للنص، يستطيع الدارس أن ينمّي تحليلاته بواسطة هذا الملمح التعبيري البارز، للكشف عن الملامح الرئيسة للتجربة الشعرية، ومحاولة فك رموزها، ووضع الإصبع على بؤر حسّاسة)) [2] فيها.

المقصود بهذه الظاهرة هو ((إعادة كلمة أو عبارة، بلفظها ومعناها في مواضع أخرى غير الموضع الذي ذكرت فيه لأوّل مرة بما يمثّل ظاهرة في نص أدبي واحد)) [3]، أو هو حسب نازك الملائكة ((إلحاح على جهة هامّة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر

(1) الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، د. عز الدين اسماعيل: 250.

(2) إستبار التكرار، إستبار التلقي، تكرار التراكم، أ.د.عبد الكريم راضي جعفر، الموقف الثقافي، العدد 35، أيلول – تشرين الأول 2001، بغداد: 89.

(2) ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: 61.

من عنايته بسواها)) [1]، ولأنّ الشاعر بحاجة إلى الخروج بنص استثنائي يرسم المشهد المتشكّل في عالمه الداخلي، فإنّه يميل إلى العديد من الوسائل التعبيرية ومنها التكرار، كونه يؤدي ((دلالات تعبيرية متعددة ذات تأثير حسّي في المتلقي حيناً وآثاراً فنية خيالية أحياناً أخرى)) [2]، ولا شك في أنّ الشاعر وهو المنتمي إلى عالم النص يحاول من خلال هذه الممارسة أن يبذل قصارى جهده في سبيل إثارة طاقات الكائن (كلمة أو عبارة) الإيحائية الكامنة [3]، وتحريرها من أجل الوصول إلى نص أدبي مركّز وأنموذج جمالي مميّز، فيسلط ((الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها)) [4]، ومن أجل التركيز على المعنى وإغنائه وإثرائه يحشد له الشاعر لفظة ما أو عبارة معيّنة فيكررها بما يتناسب مع ثقل هذا المعنى، سواء في تجربة الشاعر أو النص الشعري في حد ذاته، وكأنّما يعبر هذا التكرار عن تلقائية في التدفق الشعري الذي يجعل الشاعر تحت سلطة التعبير بهذه الظاهرة الفنية [5].

وما دام الأمر بهذه الأهمية فلابدّ أن يكون للتكرار وظائف عدّة تتناسب مع هذا الدور الكبير المناط به كونه يؤدي إلى ((توجيه التجربة الفنية، والربط بينها)) [6]، فهو ((نابع من فكرة النص لإشباعها وإثراء دلالتها)) [7]، ومن هذه الوظائف: الوظيفة

---

(1) قضايا الشعر المعاصر: 276.

(2) دلالات لغة التكرار في القصيدة المعاصرة: أديب ناصر أنموذجاً، د.رحمن غركان، الموقف الثقافي، العدد 32، آذار – نيسان 2001، بغداد: 80.

(3) ينظر: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: 72.

(4) قضايا الشعر المعاصر: 276.

(5) ينظر: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة: بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، د. عبد القادر عبو: 174.

(6) البنيات الشكلية للقصيدة العربية ودورها الدلالي، إعداد: د.حسام محمد أيوب، مجلة جامعة جرش الأهلية، 2004: 207.

(7) الطرق على آنية الصمت: 98.

الدلالية التي ((تتجاوز مجرّد الدور اللغوي المباشر الذي يؤديه الدال والمدلول)) [1]، وهنا يعمل التكرار ((على تجميع العناصر والوحدات الدالة في شبكة متماثلة)) [2]، وعلينا هنا التأكيد على وجود دلالتين رئيستين ((دلالة عامة وهي التوكيد والعناية، ودلالة خاصة تستشفّ من السّياق قد تكون – في الأغلب – شعورية أو موضوعية)) [3].

وهناك الوظيفة النفسية: لأنّ التكرار في كثير من حالاته يرتبط بالفكرة المسيطرة على الشاعر عند النظر إلى العناصر المكرّرة [4]، وهنا نستطيع من خلاله التوغّل إلى أعماق الذات الشاعرة وتحليلها وقراءة أبعادها النفسية المعقّدة [5]، إذ سيساعدنا ذلك في القبض على مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظّم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوعٍ ما [6].

وأحياناً يوظف الشاعر هذه الظاهرة لأداء وظيفة أخرى وهي اتخاذه نقطة بداية ينطلق منها الشاعر إلى تسجيل كل بعد من أبعاد رؤيته الشعرية المتنوعة المرتبطة بالعبارة المكررة [7].

وعلى وفق جميع هذه المعطيات فإنه يمكننا القول إنّ التكرار ((لا يولد من فراغ، ولا يهدف إلى سد نقص في الكمية الصوتية للبيت أو الشطر، وإنما يولد من خلال

---

(1) إستبار التكرار، إستبار التلقي، تكرار التراكم: 89.

(2) اللغة الشعرية.. دراسة في شعر حميد سعيد، محمد الكنُوني: 123.

(3) وهج العنقاء: 61.

(4) ينظر: اللغة الشعرية.. دراسة في شعر حميد سعيد: 123.

(5) ينظر: دلالات لغة التكرار في القصيدة المعاصرة: 81 .

(6) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: 243.

(7) قراءات في شعرنا المعاصر، د. علي عشري زايد: 58.

المماحكة بين اللغة ، ليكون متمياً إليها، وقادراً على تلمّس النهج المفضي إلى ترجمة الصدق الفني للتجربة)) [1] ، وزيادة على ذلك فإنه يؤدي إلى تحقيق التماسك النصّي [2] وهنا يحمل التكرار صفة الوظيفة النصّية التي تحقق الكثير من المنجزات داخل النص، وتبقى هناك أغراض أخرى بعيدة عن مرامي الفن السامي: تلك الأغراض التي يتكئ عليها الشعراء الذين يتوقف صبرهم، وتنهار قوة المواصلة لديهم، فيتجهون إلى التكرار للاستعانة به في إكمال بيت تنقصه بعض المفردات، أو تمشية الوزن والاستعانة بإيقاع التكرار للتخفيف من رتابة القصيدة، أو إنهاء تدفقها بسرعة، وهي عموماً مرفوضة في ميزان الفن [3]، فضلاً عن دوره في السياق الشعري للقصيدة من حيث مركزيته وهو ((جذب انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة يؤكد عليها أو ينبه القارئ إليها)) [4] تحمل بين طيّاتها عنصر ((التأكيد والتنبيه والإدهاش والتهويل)) [5].

كما يبدو لنا هنا فإنّ أهمية التكرار كبيرة لا يمكن إغفالها إلا أن ذلك لا يعني منحه عنصر الاطمئنان، بل يجب على الشاعر أن يكون متنبهاً في تعامله معه فقد يكون في بعض الحالات نوعاً من التردي إن لم ((يتحف تكراره بشيء من التغيير في اللفظ المكرر)) [6]، أو في ما يقرب منه من الألفاظ السابقة أو اللاحقة له، كما أنّ اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الصلة بالمعنى العام، وإلا فإنّه سيصبح حينئذٍ لفظيّاً متكلّفاً لا سبيل إلى قبوله، إلا إذا برّر وجوده بجماليات خاصة، ولا بد أن يخضع لكلّ ما يخضع له الشعر

---

(1) إستبار التكرار، إستبار التلقي، تكرار التراكم:89

(2) ينظر: علم اللغة النصي بين النظري والتطبيق، د. صبحي إبراهيم الفقي: 2/ 22.

(3) ينظر: لغة الشعر العراقي المعاصر: 184.

(4) النقد التطبيقي التحليلي: مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة، د.عدنان خالد عبدالله: 24.

(5) الصورة الفنية معياراً نقدياً، د.عبد الإله الصائغ: 426.

(6) وهج العنقاء: 61.

عموماً من قواعد ذوقيّة وجمالية وبيانية [1]، وعند ذلك يستطيع التكرار فقط أن يكتسب شرعيته وممارسة جميع مهامه داخل النص وخارجه في أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة [2].

الشاعر أحمد حلمي عبد الباقي وفي مساحة واسعة من ديوانه يعتمد على تقديم خطاب شعري على وفق رؤية خاصّة، هي خلاصة تجربته الإنسانية راسماً أبعادها على شكل الرباعيات - كما قدّمنا من قبل -، ويتكئ في ذلك على العديد من الأساليب اللغوية ومنها التكرار الذي يمنحه جانب التنبيه، حاشداً له كل الإمكانات الفنية والدلالية مما يؤدي بالتالي إلى ضمان رسوخ هذه التجربة في أذهان الآخرين، وهو نفسه يؤكّد ميله إلى هذه الظاهرة بقوله:

أكـــرّر مــــا نظمـــت أذود نفــــسي عــــن الــــتفكير في محــــن الحيــــاة

إذا مــــا ضــــقتَ في دنيــــاك ذرعــــاً فــــرنّم في العــــشيّ وفي الغــــداة [3]

فهو أحد السبل التي تمضي بالشاعر إلى عوالم مختلفة تنأى به عن العالم القاتم الذي يضيق الشاعر ذرعاً به، أما عن أنواع التكرار فلا تتحدّد من تلقاء نفسها أو حسبما يرسمها الشاعر وإنّما يتحدّد ذلك على وفق اعتبارات فنّية بحتة، فطبيعة التجربة الفنية التي يمارسها صاحبها ((هي التي تفرض وجوداً معيناً محدداً من التكرار، وهي التي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كياناً فنياً لنظام تكراري معيّن)) [4].

وفي قراءة متأنية لديوان أحمد حلمي نجد أنّ أهم أنماط التكرار الموجودة فيه تتحدّد في الأنواع الآتية:

---

(1) ينظر: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: 65.

(2) ينظر: وهج العنقاء: 61.

(3) ديواني: 95.

(4) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، أ.د. محمد صابر عبيد: 183.

1. تكرار المفردة.
2. تكرار التراكيب.
3. التكرار المحوري.

1. تكرار المفردة: وهو أبسط أنواع التكرار ويحدث حين يلجأ الشاعر إلى لفظ معيّن يكرره في مواضع معيّنة على وفق ما يراه الشاعر مناسباً، وهذا النوع من التكرار لا يرتفع إلى مرتبة الأصالة ما لم يكن مرتبطاً بسياق النّص ومالحاً إيّاه دلالاتٍ جديدةٍ تساعد على تجدّد النص وانبعاثه، ويعدّ هذا النوع الأكثر انتشاراً في ديوان أحمد حلمي ومن نماذجه قوله:

لا تخش بأساء الحياة فإنّما   يسمو الفتى بتحمّل البأساءِ
إنّ العناء هو السبيل إلى العلى   أرأيت مجداً نيل دون عناءِ؟ [1]

إنّ بؤس الحياة ومعاناتها التي واجهها الشاعر ستظلّ المنطلق الأساس الذي يسعى الشاعر من خلاله إلى توكيد وعيه بالتجربّة، التي يحاول رسم مشهدها على النحو الذي يُنضجها من خلال تكرار بعض الألفاظ الدّالة عليها، يُلحّ الشاعر أحمد حلمي هنا على تكرار مفردتين (بأساء – البأساء / العناء – عناء) على وفق تسلسل زمني معيّن لكلّ مفردة يكاد أن يكون متقارباً، من دون أن يؤثّر ذلك على فاعلية المعنى ومتعته بل إنّ ذلك ساعد على زيادة استقرارية النّص واتزانه، ولولا هذا التكرار لكان لزاماً على النّص أن يسير باتجاه آخر وربما أصابه خلل ما يحيله على فشل ذريع في جزء من أجزائه.

وتخرج الرباعية اللاحقة إلى المنطقة ذاتها من حيث نهوضها على تقانة التكرار، التي اشتغلت وبشكلٍ واضحٍ في صنع الإثارة الحسية من خلال تكرار الشّاعر لـ (تعجبنْ – الإعجاب / كلامك – الكلام):

لا تعجبنْ أبداً برأيك وانتبه   تخفي الحقيقة ما بدا الإعجابُ

(1) ديواني: 41.

واجعل كلامك حين تنطق موجزاً ... حرّ الكلام يفضّه الإسهابُ [1]

ويتحقق عن طريق هذه التقانة الكشف عن مواضع اهتمام الشاعر بجزء مهم من نصّه، الذي أحاله بحكم خبرته على نصّ جديد يحقق فيه أبعاد رؤيته ويوزّعها بشكل نظاميّ من دون أن يحشر نصّه بتكرار ألفاظ تتصف بالبطالة، وعلى النحو الذي تتجلّى فيه دلالات جديدة، وهذا هو مبدأ التكرار الذي يبتهج له الفكر بإدراكه شيئاً مألوفاً يتكرر بحلة جديدة [2]، وعلى وفق مسار فنّي معيّن.

يحقق الشاعر من خلال هذه التقانة عنصر التأكيد على تشكيل المشهد من خلال تكراره للمفردات (أحمق – الحماقة – الحماقة / يبرأ – يبرأ / سعى – سعى) في هذه الرباعية:

لا تعهدنّ لأحمقٍ بمهمّةٍ ... إنّ الحماقة نارها لا تطفأُ

قد يبرأ الرجل المصاب إذا سعى ... وأخو الحماقة ما سعى لا يبرأ [3]

ونجد أنّ التكرار هنا قد زاد من حركية النّص وغنائه لنهوضه على مجموعة من الأفعال، التي أحالها الشاعر على ألفاظ ذات كثافة دلالية بعيداً عن الرتابة والكسل الفني.

غير أنّ الشاعر وفي بعض الأحيان يخفق في استخدامه لهذه التقانة، فبقدر ما يندفع وراء التكرار من أجل صنع المشهد الذي يتوق الوصول إلى جانبه الإيحائي واحتوائه من خلال تكراره للمفردات (الشّيب – الشّيب / عزاء – عزاء) في مثل قوله:

إذا ما الشيب زُفّ إليك أيقن ... بأنّك قد درجت إلى الفناءِ

لكلّ بليّة تأتي عزاء ... وبلوى الشيب عزّت عن عزاءِ [4]

---

(1) المصدر نفسه: 56.

(2) ينظر: الصورة الشعرية، سي – دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيّف الجنابي: 84.

(3) ديواني: 38.

(4) المصدر نفسه: 43.

إلا أنّ مفردة (عزّت) تأتي فتخرق النّص من دون أن تُقدّم لـه أيّ منتج دلالـي أو فنّي جديد سوى ملئها لفراغ معيّن من الـنص، وكـان باسـتطاعة الـشاعر أن يـأتي بمفـردة أخرى تغني النصّ وتزيد من تأثير فاعليته في نفس المتلقي.

أما عن تكـرار المفـردات (مُغـرّدة – التغريـد / أسمعـيني – أسمعـيني – الـسّماعا) الذي نلمحه في هذه الرباعية:

مُغـــرّدة الأصـــيل شجـــوتِ قلبـــي　　　وفي التغريـــد مـــا يـــوحي الوداعـــا

تعالـــــي أسمعينـــــي واسمـــــعيني　　　كلانـــا مغـــرم يهـــوى الـــسماعا [1]

فقد زاد من جمالية النّص وثرائه وعمقـه بتكرر مفردة (اسمعـيني) الـتي تختلـف مـن حيث صوتيّتها إلا أنّهما لا تختلفان من حيث الشّكل المرئي، ذلك أنّ التكـرار تقانـة فعّالـة تُسهم في إثراء المعنى ورفعه إلى مرتبة الأصالة، كلما أحـسن الـشاعر اسـتخدامه وتوظيفـه بشكل يلائم البناء الكلي للقصيدة، وينتج عنه أثـر فـني وجمـالي، بحيـث يرتفـع إلى درجـة القيمة الجمالية، وليس إضافة تزيينية مكمّلـة لبقيـة العناصـر البانيـة لهـا [2]، فقـد كـشـف الشاعـر فـي تكراره للمفردات (مغرّدة – التغريد) و (أسمعـيني – اسمعـيني – الـسماعا) عن قيم دلالية هي مكمّلـة للمعنـى، في إطـار التعبير عـن مـشهدية التجربـة الـتي حوّلها الشاعر في مشغله الشعري إلى لوحة فنّية استطاعت التغلغل في ذهن المتلقي بمـا تملكـه مـن قدرة جماليّة حسّيّة على التأثير.

تكرار التراكيب:

وهـو أقـل أنواع التكـرار التـي نجدها في ديوان أحمد حلمي التي تـأتي مـن خـلال تكرار بنائي جديد، بينما لا نجد ما يتكرر عنده مـن خـلال البنـى نفـسها، وتـشترط نـازك الملائكة في هذا النوع من التكرار ((أن تكون العبارة المكـررة مـستقلة بمعناهـا عمـا حولهـا

(1) ديواني: 258.

(2) ينظر: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة: 166.

بحيث يصحّ انتزاعها من سياقها وتكرارها)) [1]، ويأخذ التكرار في هذه الحالة دلالة أعمق من غيره لهيمنته على مساحة أوسع من النّص، ففي هذه الرّباعية:

يزيد الصبر نفس المرء عزماً ويفتح دونه للمجدّ باباً

فلا تخش الصعاب وإن تمادت فإن الحر لا يخشى الصعابا [2]

يكرر الشاعر قوله (لا تخش الصعاب) و (لا يخشى الصعابا)، ويمكننا أن نلحظ مابين هاتين العبارتين من تشابه كبير، غير أنّ الشاعر يسند الفعل (يخشى) في التركيب الأوّل إلى المخاطَب بصيغة النهي، بينما يسنده في التركيب الثاني إلى الضمير الغائب بصيغة النفي، وينحو هذا التكرار منحى دلالياً مستذكراً أثر الفعل على النفس من عدمه، ولحن لا ننكر وجود مهمة أساسية للتكرار هنا وهي أن الفعل فيه ((يؤدي وظيفة تثبيت معطى معين)) [3] يتمثّل بالتّوكيد في الرفع من شأن الصبر حيث بنى الشاعر رباعيته على أساسها.

ويبلغ التكرار أعلى مستوياته في توكيد المعنى وإثرائه وزيادة حركية النص وذلك في قول الشاعر:

في ظلمة الليل والأصوات خافتة

رفعت صوتي إلى الرحمن مبتهلاً

يا عالم الغيب إني خائفٌ وجلٌ

يا عالم الغيب أنقذ خائفاً وجلاً [4]

---

(1) قضايا الشعر المعاصر: 279.

(2) ديواني: 53.

(3) المعجم الشعري الحديث بين المقاربة النقدية والممارسة الفنية، لمياء خليفي باشا، مجلة عمان، العدد 117، آذار ، 2005: 17.

(4) ديواني: 411.

وفيه يجتهد النص في سعي دائب لتهيئة جو نفسي إيحائي خاص، وذلك باستخدام تقانة التكرار، من دون الإساءة إلى النص لغوياً إذ أنّ ((استعمال اللفظة المناسبة في المكان المناسب لها هو المهمة الأساسية للشاعر، ونجاحه أو إخفاقه في هذا يحدد مقدار أصالته)) [1]، وفي هذا النص كرر الشاعر عبارتين هما (يا عالم الغيب / يا عالم الغيب) و (خائف وجل – خائفاً وجلاً) ففي التكرار الأول تأتي المستويات المكررة متماثلة تماماً من حيث الشكل والمعنى، أما التكرار الثاني فيسند الضمير (إنّي) في التركيب الأول للمتكلّم بينما يسنده في الثاني للغائب، وهنا يتوجّه الشّاعر في الشّطر الأوّل من البيت الثّاني بالدّعاء إلى الله (عزّ وجل) لإنقاذه من الخوف والوجل، بينما يتوجّه في الشّطر الثّاني من البيت نفسه بالدّعاء إلى الله (عزّ وجل) لإنقاذ الخائف الوجل التي أطلقها الشّاعر على جميع الخائفين لا لوحده، والملاحَظ هنا أنّ الشاعر يكرر كلّ أجزاء الشطر الأول من البيت الثاني في الشطر الثاني سوى كلمة (إنّي)، التي استعاض بدلاً عنها اللفظة (أنقذ).

يتواصل التدافع الدّلالي والموسيقي معاً بفعل تقانة التكرار التي تنفذ داخل الدائرة الدلالية للنّص، فتعمل على إنجاز بناء شعري استثنائي قائم على مشهدٍ صور – سمعي ذي فضاءٍ قابل للاستمرار والديمومة، كما في هذه الرباعية:

رأيت الناس أكثرهم كلاماً   أخا جهلٍ يحيدُ عن الصوابِ

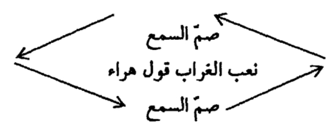
فصمُّ السمع عن قولٍ هراءٍ   كصمِّ السمع عن نعب الغرابِ [2]

إذ يسعى النّص (وهو بصدد استثمار إمكانية التكرار وقدرته في توسيع دائرة المعطيات الدلالية) إلى إنشاء حلقة من المقارنة بين معطيين دلاليين (قولٍ هراءٍ، نعب الغرابِ) كلاهما يؤدي إلى حقيقة واحدة هي (صمُّ السمع)، وكما هو ممثل بالشكل الآتي:

---

(1) في الرؤيا الشعرية المعاصرة، أحمد نصيّف الجنابي: 91.

(2) ديواني: 64.



ولعلّ هذا الأنموذج الشعري يشابه سابقه في القيام بالمهمة نفسها التي قام بها الأول، من حيث التأكيد على وجود نتيجة طردية أو حقيقة واحدة يؤدي إليها المعطى الدلالي الوارد في النص:

لكلّ حفرة يمضي إليها — وكم من حفرة ملئت عذابا

إذا أحسنت في الأولى صنيعاً — فقد أحسنت في الأخرى المآبا [1]

فالصوت الكامن في التركيب المكرر (أحسنت في) جاء موزّعاً على جانبي النص وكأنّه أتى ليخبرنا أنّ كلا النتيجتين تؤديان إلى نتيجة واحدة، وكما هو ممثل بالمعادلة الآتية:

إذا أحسنت في الأولى صنيعاًفقد أحسنت في الأخرى المآبا

إذا أحسنت في الأخرى المآبافقد أحسنت في الأولى صنيعا

معتمدا في ذلك على أسلوب الشرط الذي منح المتلقي حرية الاختيار.

يتعمّد الشاعر في بعض الأحيان استخدام هذا النوع من التكرار وتكثيفه في زاوية معيّنة من النص، للاستفادة منه وتوظيفه في تعزيز الرؤية التي أسند الشاعر إليها رباعيته، كما في هذا الأنموذج:

لا تذخرنّ أخاً ليوم كريهةٍ

يوم الكريهة تغلّق الأبوابُ

سبب الإخاء - مدى الزمان- مآرب

فإذا انقضت تتقطع الأسبابُ [1]

(1) المصدر نفسه: 70.

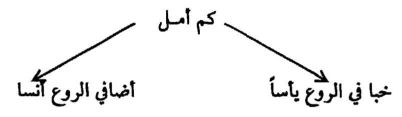
إذ تأتي التراكيب المكررة (يوم كريهة / يوم الكريهة) متلاحقة وكأنها تتسابق في وضع شعري خاص لتأكيد أو لتثبيت علامة مهمة من علامات النص، التي نستطيع تسميتها بـ (محور النص) التي تدور حولها باقي العلامات وهي انعدام الأخوة الصادقة.

وقد يأتي تكرار التراكيب لتكوين علاقة عكسية لمعطى دلالي واحد، كما في هذا الأنموذج:

تحرّر من شعور الخوف واملأ فؤادك – ما تمادى البؤس – بأسا

فكم أملٍ خبا في الروع يأساً وكم أملٍ أضا في الروع أنسا [2]

يتعمّق التكرار التركيبي لـ (كم أمل) في هذا الأنموذج ليمنح النص دلالتين كلاهما تؤدي إلى نتيجة معاكسة للنتيجة الأولى، إذ تمنحه في الأولى المعطى الدلالي (خبا في الروع يأساً) التي تذهب بالنص إلى مأخذٍ معين وهو الدّلالة التّشاؤميّة، بينما تمنحه في الثانية (أضا في الروع أنسا) لتذهب به في مأخذ آخر مختلف تماماً وهو الدّلالة التّفاؤليّة، وكما هو ممثل بالشكل الآتي:



والحال هذه لا تختلف عما هو موجود في الأنموذج التالي وهو يؤدي المهمة نفسها من حيث إعطاء دلالات عكسية للتكرار التركيبي الواحد:

خطوت إلى الأمام ولست تدري بأنك قد خطوت إلى الوراءِ

إذا كان المصير إلى فناءٍ فكلّ رزية دون الفناءِ.[3]

---

(1) ديواني: 68.

(2) المصدر نفسه: 230.

(3) المصدر نفسه: 48.

إذ نلاحظ وجود علاقة عكسية في التركيب المكرر (خطوت إلى)، وحسب الترسيمة الآتية:



إذ يؤدي التركيب المكرر في النص السابق إلى وجهة معينة، ولكنه في الوقت نفسه يؤدي إلى وجهة مغايرة مما يشكّل في حدّ ذاته تناقضاً بين جانبي المعادلة.

وقد يأتي هذا النوع من التكرار موزّعاً على جزء معيّن من النص شاغلاً جميع زواياه من دون أن يترك ثغرة معينة لأيّ جزء آخر، كما في الأنموذج الآتي:

رقيبي لا يردّ الطّرف عنّي كأنّا قد حشرنا في إناءِ
فيمنعني حياتي عن مرادي ويمنعه المرادُ عن الحياءِ[1]

فقد ورد التركيب (فيمنعني حياتي عن مرادي) في الشطر الأول، ثمّ تكرر في الشطر الثاني مع بعض التغيير في ترتيب الألفاظ مانحاً النص دلالات أخرى تخرج به إلى معانٍ جديدة لتضيف إليه قيمة ودلالة.

تكرار محوري:

المقصود بالتكرار المحوري هو إعادة توزيع النصوص التي تشكّل في غالبيتها محاور مهمة يستند إليها الشاعر في تثبيت معطيات رؤاه الفنية، في أماكن محدودة من نصوص أخرى وحسبما ترتئيه الحاجة إلى ذلك على وفق مقاييس فنّية معينة، وهو هنا يشكّل إعادة إنتاج، على قاعدة محور ما، للوحدات المتشابهة أو المقارنة، الواقعة على مستوى

(1) ديواني: 49.

التحليل نفسه[1]، فإعادة الإنتاج لتركيب معيّن هنا يُمثّل تطويراً للنص لا مجرد إعادة لهيكلته، ومن دون أن يكون لذلك أيّ أثر سلبيّ على سمعة النص داخل العمل الفني، ولا يشترط التكرار في هذه الحالة أن تكون التراكيب واقعة في بداية النص أو في نهايته أو في أيّ مكان آخر، وإذا ما نجح الشاعر في توظيف هذه التقانة فسيكون عندها التكرار ((عاطفة مشحونة بالإيحاء والتوتر في نسقها العلائقي الذي يوفره السياق الشعري)) [2].

وسننتخب لذلك عدداً من النماذج في سبيل تفعيل الجانب التطبيقي لهذه الدراسة، ومن هذه النماذج قوله:

سر في سبيلك هادئاً متفائلاً إنّ التفاؤل يفتح الأبوابا

لا يدرك المرء المراد بسعيه ما لم يهيئ دونه الأسبابا [3]

إذ يلتقي جزء من هذا النص (التركيب المحوري المكرر) مع نصوص أخرى، في الاندفاع والإصرار نفسه الذي وجدناه على تثبيت أهمية ومحورية النص، ففي الأنموذج السابق نلاحظ أنّ الشاعر أحمد حلمي يوظف رباعيته في صالح إبداء رأيه تجاه قضية التفاؤل، مستفيداً من أسلوب الشرط ومثبتاً المعطى الدلالي (لا يدرك المرء المراد بسعيه)، ثم يتكرر النص المحوري نفسه في نص شعري آخر ولكن بصيغة أخرى (لا يُدركُ المرء المراد بجدّه) تتمثّل في ما قلناه قبل قليل (إعادة إنتاج):

يشقُ القويّ على الدّوام بنفسه وتراه يعمل مطمئناً جاهدا

لا يُدركُ المرء المراد بجدّهما لم يشمّر للكريهة ساعدا [4]

(1) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، د. سعيد علوش: 188.

(2) فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة: 167.

(3) ديواني: 56.

(4) المصدر نفسه: 165.

فالنص المحوري هنا استقل عن النص الأسبق من جهتين، أولهما: التغيير الحاصل فيه، وثانيهما: استخدامه في فضاء مغاير لفضاء النص الأول، ففي النص الأول جاء النص المحوري ليتحدث عن التفاؤل بينما جاء النص الثاني متحدثاً عن الثقة بالنفس، وكرر الشاعر النص المحوري السابق نفسه في نص شعري ثالث:

غاضت نجوم الليل حين سهرته   لا تعجبوا لليل العليل طويل
لا يبلغ المرء المنى من سعيهما   لم يكن صبر لديه جميلُ [1]

إذ تكرر النص المحوري السابق في هذه الرباعية (لا يبلغ المرء المنى من سعيه)، الذي دارت محاوره في فضاء التّعبير عن صفة الصّبر التي يُحرّض النّص على التّمسّك بها، لما في الصّبر من نتائج مُثمرة، وهو ما تُعبّر عنه الجملة الشّعريّة (ما لم يكن صبر لديه جميلُ) الواردة في النّص والمُتعلّقة أصلاً بالجملة المحوريّة (لا يُدركُ المرء المراد بجدّه، لا يبلغ المرء المنى من سعيه).

ومن النماذج الأخرى لهذا النوع قوله:

أنظر إلى الدنيا بعيني باحثٍ   تجد الحياة على جناحي طائرِ
فاحذر تغرّك ما بدت أضواؤها   فهي السراب تغرّ عين الناظرِ [2]

تستند هذه الرباعية في بنائها التركيبي على رؤية الحياة، وهنا يكشف النص عن محوريته التي تنحصر في قوله: (أنظر إلى الدنيا بعيني باحثٍ، تجد الحياة على جناحي طائرِ)، التي تتكرر في نصوص أخرى ولكن بصيغ بنائية مختلفة، تدعونا إلى القول بحتمية إعادة الشاعر لإنتاج النصوص في سبيل تعزيز إصرارها على البقاء، كما في هذا الأنموذج:

أنظر إلى الدنيا بعين مؤمّلٍ   تجد الحياة تضيء أنّى تنظرُ

---

(1) المصدر نفسه: 294.

(2) ديواني: 209، وينظر الصفحات: 46، 103، 137.

إنّ الــــذي يــــرد الحيـــاض موفّقـــاً ذاك الــــذي بأمــــوره يتبـــصّرُ [1]

يكشف هذا الأنموذج عن أهمية (النص المحور) الذي يتعرض للتكرار في سبيل التأكيد على مركزيته بالنسبة للنصوص المتمحور فيها ولتعزيز التعبير عنه مرّة أخرى، مع عدم الإحساس برتابة الإعادة لتعرّضه لنوع من التغيير في بعض ألفاظه، فقد تكرر النص المحوري السابق ولكن بصيغة أخرى مختلفة نوعاً ما (أنظر إلى الدنيا بعين مؤمّلٍ / تجد الحياة تضيء أنّى تنظرُ)، إنّ هذا النص هنا وفي غيره من المواقع التي تكرر فيها يحمل نوعاً من القيم التأملية التي تدعو إلى الاعتبار والعودة إلى منطق العقل.

يعود النص المحوري ليكرر نفسه في نصٍ آخر ولكن بصيغة مختلفة تماماً في الشكل والدلالة:

أنظـــر إلــــى الآتــــي بعــــين مؤمّــــلٍ وانظـــر إلــــى الماضــي بعــين الباحــثِ

فالــــدهر أكــــرم مـــــا يكــــون لبـــاذلٍ جهــداً وأبخــلُ مـــا يكــون لعابــثِ [2]

ففي النصوص السابقة جاء النص المحور ليثير انتباه المخاطب بوجوب تأمل الدنيا، أما في هذا الأنموذج فقد أكّد الشاعر على وجوب تأمّل الآتي (المستقبل) والبحث عن كيفية الخروج بنتيجة أفضل لبناء هذا الآتي من خلال التجارب السابقة التي مر بها المخاطب.

ومن النماذج الأخرى لهذا النوع من التكرار المحوري هاتان الرباعيّتان التي يحاول الشاعر فيهما التوكيد على حتمية النهاية لكلّ الصعاب:

ســــدّد خطـــــاك إذا مـــــشيت لغايـــــةٍ وانهــض تجــد مــن كــلّ ضــيقٍ مخرجــا

مــــن ينحــــرِ الــــدنيا بعــــزمٍ ثابــــتٍ تفـتح لــه الأيـامُ أبــواب الرجــا [3]

---

(1) المصدر نفسه: 180.

(2) المصدر نفسه: 101.

(3) ديواني: 107.

ففي هذا النص يحاول الشاعر التمسّك بخيط الأمل (السداد) الذي يطيح بجميع أوهام اليأس التي تحاول لف الخناق حوله، مستعيناً في ذلك ببعض سياقات اللغة الموروث – دينية: (تجد من كلّ ضيقٍ مخرجا) وهي نفسها ما دعوناها بالنص المحور، فقد جاء هذا النص (تجد من كلّ ضيقٍ مخرجا) ليعزّز من فاعلية رؤاه، وليدلّل على النتيجة الحتمية التي سيؤول إليها المخاطب.

ثمّ يعيد الشاعر النص المحور السابق بصيغة تجعله مختلفاً نوعا ما عن الصيغة الأولى:

لا تمضِ في جو الخيال محلّقاً ترجو من الأيام ما لا يُرتجى

وتنوّر العقل السليم تجد به من كلّ ضيقٍ في حياتك مخرجا [1]

إذ جاء النص المحور (تجد به من كلّ ضيقٍ في حياتك مخرجا) ليؤكّد على أهمية العقلانية وعدم تجاوزها، وهنا غيّر النص المحور بعض هيئته لتبديد أي نوع من الرتابة التي قد ترافقه.

ومن الأمور التي نلحظها على التكرار المحوري أنّه دائما ما يزنُ الشاعر النصوص التي تتضمّنه على وزنٍ شعريٍّ واحدٍ، فقد جاءت جميع النماذج السابقة على وزن (الكامل)، ولعل الشاعر في هذا الأمر يحاول تطبيق هذا النوع من التكرار على الجمل ذات المعنى الطويل الذي تستطيع النفس الاستغراق والتأمّل فيه الذي يصلح له بحر الكامل وغيره من البحور ذات التّفعيلات الكثيرة.

الحذف

اللغة كما يقول فردينان دي سوسور ((نظام من الإشارات التي تعبّر عن الأفكار)) [2]، ووظيفتها الأساسية هي تركيز الدلالة وتكثيفها [3] إلى المستوى الذي يُثير

---

(1) المصدر نفسه: 109.

(2) علم اللغة العام، فردينان دي سوسور، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز: 34.

(3) ينظر: عضوية الأداة الشعرية: 71.

يُثير في المتلقّي عنصر الدّهشة والبحث عن المعنى المرتقب، وفي سبيل ذلك فقد تُخضع اللغةُ ((وسائليّتها لوظيفتها خضوعاً تاماً في إطار التعبير عن لغة ذات حضور وظيفيّ مرهون بآليات الوسائل)) [1]، ولعلّ ((الاستعمال الجيد من قبل الشاعر، يجعل اللغة الشعرية أكثر إحكاماً، فيُنجز وظيفته الأساسيّة التي تتمثّل في تنظيم عناصر اللغة وتكثيفها)) [2].

ومن بين هذه الوسائل الحذف الذي يعد ((واحداً من العوامل التي تحقق التماسك النصّي)) [3] إذ يستطيع الشاعر من خلاله أن يوازن بين عناصر لغته من حيث دلالتها من دون أن يؤثّر ذلك على موسيقيّتها، فضلاً عن الدور الذي تمارسه هذه الظاهرة في ربط أجزاء النص الأدبي من أجل معرفة الجزء المحذوف من النص، كما أنه ((قد يخدم حذف الوحدات اللغوية المكررة أو المفهومة في تحقيق الترابط النحوي)) [4].

الحذف في أبسط تعريفاته ((ظاهرة لغوية قائمة على حذف جزء من التركيب اللغوي من أجل حالة نحوية.. أو من أجل حالة إيجاز لغوي..)) [5]، ومن شروطه ((أن تكون في المذكور دلالة على المحذوف ؛ إما من لفظه أو من سياقه وإلا لم يُتمكن من معرفته، فيصير اللفظ مخلاً بالفهم)) [6] وهو ما أشار إليه سيبويه بقوله ((والحذف في

---

(1) المصدر نفسه: 71.

(2) اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد: 22.

(3) علم اللغة النصي بين النظري والتطبيق: 2 / 192.

(4) الحذف وتوالد الدلالات ، أ.عبد الواحد محمد، مجلة الأقلام، العدد 6، تشرين الثاني –كانون الأول، السنة 37، بغداد 2002: 24.

(5) المصدر نفسه: 24.

(6) علم اللغة النصي بين النظري والتطبيق: 2/ 207.

كلامهم كثير، إذا كان في الكلام ما يدل عليه)) [1]، فهو على هذا الأساس ((علامة داخل النص يُفسّره المقام الخارجي)) [2].

تحدث ظاهرة الحذف في أغلب حالاتها بفعل وجود ظرف خارجي أو داخلي يسوّغ أو يجبر الشاعر على اللجوء إلى هذه الظّاهرة، وقد يكون هذا الظّرف متعلقاً بأسباب سياسية أو اجتماعية أو نفسية أو غيرها، وقد يتمرّد هذا الظرف (الخارجي أو الداخلي) على الشاعر لو لم يستقطع الكلام المحذوف، وقد يكون السبب وراء وجوده هو مجرد التضحية بجزء من اللغة احتراماً للوزن [3]، ومهما يكن من أسباب فإن وجود الحذف في النّص الشّعري يضفي عليها نوعاً من الجمالية، إذ سيصبح النّص المُعرّض له ((ميداناً للتخيّل والتصوّر)) [4]، فالشاعر في حالة لجوئه للحذف ((إنما يترك للقارئ مجالاً رحباً للتصور وكذلك ليفيد من الجانب الصوتي في ترك آثار معينة في مسمع القارئ)) [5].

إن وجود الكلمات على بياض الصفحة غير كاف في فهم معنى النص، ولذلك كان ضرورياً القيام بعمليات تقديرية واستدلالية بسيطة أو معقدة لملء أنواع الفراغ والإيجاز الموجودة في النص سواء أقصد الشاعر إليها أم لا [6] ويمكن الكشف عن العنصر المحذوف من خلال تقدير الكلام المحذوف والبحث عن المعلومات التي تهدي إلى هذا العنصر، وحينها فقط سيكون بمقدورنا الإمساك به والكشف عن خيوط اللعبة التي

---

(1) الكتاب، سيبويه (أبو بشر عمرو)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون: 1 / 153.

(2) دلالات الترتيب والتركيب في سورة البقرة: دراسة لغوية في ضوء علم المناسبة، د. زهراء خالد سعد الله العبيدي: 283.

(3) السكون المتحرك: 2 / 128.

(4) في المصطلح النقدي: 170.

(5) الحذف وتوالد الدلالات: 26.

(6) ينظر: دينامية النص: تنظير وإنجاز، د. محمد مفتاح: 168 – 169.

مارسها، ومن خلال قراءة متعمّقة لديوان أحمد حلمي أُتيح لنا الكشف عن أهم أنواع الحذف التي لجأ إليها الشاعر وهي:

1. حذف الحرف:

إنّ القيمة التّعبيريّة للكلمة في اللغة العربية لا تعطي فائدتها المرجوّة ما لم تُنطق بشكلها الصّحيح الذي وُجدت عليه، الذي يمنح الكلمة سماتها الشّخصيّة التي تميّزها عن غيرها من المفردات، كما أنها لن تكون بالمستوى الدّلالي المطلوب ما لم تُكتب بالشّكل الصوري المتعارف عليه، ويحرص الشّاعر بوصفه صانعاً للغة ومُبدعاً فيها أن يتمسّك بالقواعد ويلتزم القوانين التي تُحتّمُ عليه أن لا يتجاوز الخطوط الحمر التي تلتفّ بها اللغة، ولكن قد يتجاوز الشاعر هذه الخطوط لغرض بلاغيّ أو لغويّ أو لغرض التوافق الموسيقي للنّص، حينذاك فقط ستمنح اللغة نفسها للشّاعر من دون أن يعترض أحدٌ على ذلك ومنها حذف الحرف الذي نتحدّث عنه، على أنّ هذا النّوع من الحذف يُعدُّ من الضّرورات الشّعريّة التي يجوز للشّاعر أن يمارسها [1]، يقع هذا النوع من أنواع الحذف ((للتعبير عن غرض مقصود)) [2].

وقد وجدنا الشّاعر يُوظّفه كثيراً في نصوصه، وغالباً ما يأتي هذا النوع في شعر أحمد حلمي لأجل التّوافق الموسيقي، فإبقاء هذا الحرف (المحذوف) في المفردة سينتج عنه خللٌ في النّظام الموسيقي للنّص بأكمله، كما سنرى ذلك في الأنموذج الشّعري الآتي:

فكّر مليّاً لا تغرَّ بمظهرٍ ... ومض المظاهر يخلب الألبابا

كم معشرٍ تخذوا القناعة شيمةً ... وإن اختبرتهموا رأيت ذئابا [3]

إذ إنّ طبيعة النّبرة الإيقاعيّة لوزن الكامل الذي ينضوي تحته هذا النّص لا تتقبّل الحرف المحذوف، ولو بقي هذا الحرف في موضعه الطبيعي من المفردة لأحسّ المُتلقّي

---

(1) ينظر: موسيقا الشعر العربي: 132.

(2) دلالات الترتيب والتركيب في سورة البقرة: 279.

(3) ديواني: 73.

المتذوّق للشعر العربي التقليدي بعثرة موسيقيّة، بل شعر بتغيّر المسار الطبيعي للإيقاع الشّعري الناتج عن رتابة النّبرات الموسيقيّة المكوّنة لوزن الكامل، لذا فإنّ الشّاعر كان على علم بوجوب حذف التّاء المشدّدة من مفردة (تّخذوا) وقد فعل ذلك لتتحوّل المفردة بعد الحذف (تخذوا).

وإذا كان الكلام السّابق صحيحاً فإنّه ينطبق تماماً على محاولة الشّاعر الأمر نفسه في الأنموذج الآتي:

يتعجّـل المـرء الأمـور كأنّمـا يرتـاد بالتعجيـل أبـواب الرجـا

لا ينجُ مـن تعـب الحيـاة سـوى امـرئ تخـذ القناعـة والرويـة مخرجـا [1]

هنا يوجّه الشّاعر حاسّته السّمعيّة لالتقاط الأثر السلبي أو العثرة الوزنيّة الكامنة في النّص، وهو ما يفعله الشّاعر – أيّاً كان – في جميع النّصوص الشّعرية، ذلك أنّ الوزن ((لاعب أساس في تنظيم شبكة العلاقات المعقدة في جسد النص)) [2] ووجوده عامل أصيل في وجود الشّعر التقليدي وشعر التّفعيلة في الأقل، وفي هذا النّص يكتشف الشّاعر خللاً فنّياً في أحد أجزائه (قبل إخراجه) وهو وجود الشّدّة في مفردة (إتّخذ)، لذا يقوم الشّاعر على الفور بحذفه في سبيل الوصول إلى نصّ ذي إيقاعٍ متّزن يفرض أنموذجه الفنّي.

إنّ حذف الحرف في ديوان الشّاعر كثير وأغلبه يمسّ المفردة (إتّخذ) بصلة، إلا أنّه لا يختصّ بها أو بوزن الكامل، إذ أنّ هناك العديد من المفردات التي طالها الحذف، منها حذف حرف الهمزة من مفردة (أيقنت) كما في الأنموذج الآتي:

يقنـت الـذي يفـضي إليـه مـصيرنا فمـا لـك تغـدو غـافلاً وتـروحُ

إذا اختبـر المـرء الحيـاة ورازهـا رأى الموت فـي كـل الوجـوه يلـوحُ [3]

---

(1) المصدر نفسه: 108.

(2) الإيقاع في شعر عبد الوهاب البياتي، قاسم محمد سلطان: 2.

(3) ديواني: 116.

في هذا الأنموذج الشّعري يفاجئنا الحذف من أوّل وهلة في النّص وهو حذف حرف الهمزة من مفردة (أيقنت) لتُصبح بعد الحذف (يقنت)، فبحر الطويل الذي ينضوي تحته هذا النّص لا يقبل الزيادة الصّوتيّة التي سيضيفها هذا الحرف في المفردة السّابقة، لذا فإنّ حذفها أصبح واجباً من الوجهة الإيقاعيّة للنّص، إذ أنّ بقاء هذا الحرف في الكلمة سيُخرج النّص من موسيقيّته المعروفة للمُتذوق مُسبقاً إلى وضعٍ موسيقيٍّ مختلف تماماً عنه، وهو ما يتخوّفه الشّاعر الذي يحرص كلّ الحرص على الحفاظ بنصٍّ شعريٍّ مموسق.

2. حذف الكلمة:

يشتغل الشّاعر في هذا النّوع على حذف الكلمة (الوحدة التعبيريّة الواحدة)، وغالباً ما يأتي هذا النوع في النّص مقترناً بظاهرة التنقيط الدالّة على التّلاشي وهي هنا تُعدُّ ضرورة طبيعيّة يتطلّبها الموقف، وقد حلا لبعض الدارسين أن يسميه: حذف باعتماد على المؤشّر الكتابي [1]، إنّ الأمر الذي يحيل الشّاعر على حذف الوحدة التعبيريّة الواحدة من النّص هو رغبته في تحقيق نوع من الإثارة الدّلاليّة، التي ستجعل المُتلقّي مستفزاً ومُتوثّباً للوصول إلى جوهر النّص وكشف أسراره الكامنة فيه، ومن بين النّماذج التي أخضعها الشّاعر لمثل هذا النوع من أنواع الحذف قوله:

يجفو الصديق إذا جفا زمن ويحنو إن حنا

لا تعتبنّ على الصديق إذا أساء فكلّنا... [2]

الرّؤية المركزيّة الكامنة في النّص تتحدّث بصورة عامة عن الصّداقة والصّديق، هذه الرؤية تنتهي بالمفردة (فكلّنا) التي تعمل على ربط الجمل لكن الشّاعر يفاجئنا بنهاية الكلام في اللحظة التي يتطلب من الشّاعر أن يُكمله واكتفى بوضع نقاط عدة دلالة على أنّ هناك كلمة محذوفة، ومن خلال التّأمّل والتفكير استنتجنا أنّ الكلمة المحذوفة هي

(1) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خليل حاوي نموذجاً، خميس الورتاني: 2 / 167 – 168.

(2) ديواني: 342.

(مجافين) التي يستقيم معها الكلام في سياقه الحالي، كما أنّ هناك دليلاً آخر على صحة تقديرنا هو وجود الكلمة (يجفو) في بداية النّص التي تشير إلى صحّة هذا التقدير.

ينفتح النّص اللاحق على رؤية ذاتية ينفرد فيها الشّاعر من حيث الموقف الإيجابي من (المشيب)، مقتنعاً بما منحه إيّاه من مزايا حسنة مثل (هدوء النّفس) و (صدّ الغانيات) و (هجر الرّاح)، منهياً المشهد الختامي للنّص بظاهرة الحذف:

أحبُّ من المشيب هدوء نفسي   وصدّ الغانيات الغُرّ عنّي

وهجر الراح هجراً مستديما   كأنّي لم أعاقرها.. كأنّي [1]

يتجسّد الحذف في هذا الأنموذج من خلال وجود النّقط التي تتبلور في نهايته، والشّاعر في عمله هذا يحشد ويجمع ويُحفّز جميع الطاقات الكامنة في النّص في سبيل الدّفاع عنه والتّصدّي له، فهو على هذا الأساس نوع من أنواع الدّفاع عن النّص، ومن ثمّ بعثه في فضاء من التّأمّل والإيحاء الذي يتركه التنقيط في فضاء النّص بحثاً عما يشغل الفراغ الذي تركه الحذف، ومن خلال الفحص والتمحيص سيظهر أنّ هذه النقط إنّما تُعبّر عن مفردة (أبداً) التي يُستدلُّ إليها من خلال سياق النّص، ويبدو أنّ هذا النّص يحتوي على حذف آخر يكمن بعد مفردة (كأنّي) الأخيرة، إذ تُوحي بوجود كلام محذوف يُستدلُّ عليه من الجملة السّابقة وهو (لم أعاقرها..)، وهذا النّوع من الحذف سنتكلّم عنه بعد قليل في حديثي عن نوعٍ آخر أنواع الحذف وهو حذف التّراكيب.

في الأنموذج الآخر سيلتجىء الشّاعر إلى الحذف لسببين أولهما: التشكيل الدّلالي عبر شبكة من الدلالات التي سيفرضها الحذف على المتلقّي ويؤول إليها، وثانيهما: الضرورة الإيقاعية بسبب احتياج القافية لذلك:

ضرب الأسى حولي نطاقاً محكماً   فغدا الضياء لمقلتي لا ينفذ

من عاش تلفحُهُ الرزايا عمره   يرضَ الذي يذكي الأسى ويحبّذ.. [1]

---

(1) المصدر نفسه: 351.

ينهض النّص السابق على مسار سياقي معيّن قائمٌ على آليات مُعيّنة ومنها آليّة الحذف، التي يشتغل فيها الشّاعر مستثمراً طاقتها في تعتيم الدلالات وحجبها عن مرأى المُتلقّي وذهنه، أملاً في نقله إلى فضاء من التأمّل والتخيّل بوصفها (أي الدلالة) علامة ومرتكزاً بوسع القارئ العليم أن يسيطر بها على النّص ويتمكّن من الإمساك بجميع خيوطه، غير أنّها ستستعصي على القارئ العادي محاولةً اللعب معه واللعب عليه، السّياق النّصّي لهذا الأنموذج الشّعري يُشير إلى أنّ الحذف طال مفردة (الهاء) التي يُستدلُّ عليها من الاسم الموصول (الذي) الموجود فعلاً في النّص، وإذا كان الحذف في هذا النّص مرتبطٌ بالدّلالة فهو يرتبط أيضاً بالقافية من جهة أخرى فالنهاية التي نراها في البيت الثّاني (يُحبُّذ)، إذ إنّ قافية البيت الثّاني متوافقة تماماً مع مفردة (لا ينفذْ) التي تمثّل قافية البيت الأوّل، واستدعاء الكلمة المحذوفة (الأسى) إلى النّص سيكون له مردود سلبي على إيقاعية النّص، مما سيُجرّده من جماليات خاصّة تمنحه القافية إياه وذلك هو ما يخشاه الشاعر.

3. حذف التراكيب:

يشتغل هذا النوع من أنواع الحذف على التراكيب التي تُمثّل الجزء الأكبر من أجزاء النّص قياساً إلى ما تحدّثنا عنه قبل قليل من أنواع (الحرف، المقطع، الكلمة)، بل يُمثّل هذا النوع الأعقد والأكثر أهميّة من بينها لما له من دور كبير في الحفاظ على عذريّة النّص وتعميق دلالة الجزء الغائب إن صحّ التعبير بل دلالة النّص بأكمله، ولعلّ الهدف الأسمى الذي يسعى الشّاعر إلى تحقيقه من خلال تفعيل هذه الظاهرة في شعره هو شحن النّص بالطّاقة الموسيقيّة الكافية، التي تمنع النّص على تسليم نفسه محققاً بذلك نوعاً من الإثارة والانفعال الموسيقي عند المُتلقّي، على أنّ ذلك لا يمنع من أن يكون للشّاعر أهداف أخرى يسعى إلى تحقيقها كالهدف الدلالي والصوري، وإن كان الأوّل هو الهدف الأهمّ الذي يسعى إليه الشّاعر.

---

(1) ديواني: 173.

في الأنموذج الأوّل الذي انتخبته لكشف أهميّة هذا النمط اللغوي من الحذف سيسعى الشّاعر إلى تحقيق جميع الأهداف التي تحدّثنا عنها قبل قليل (الموسيقي، الدلالي، الصوري)، إذ سيكون لجميعها مكان معيّن في مساحة النّص تُجبر الشّاعر على تحقيق بعض الإنجازات لصالح كلٍّ منها على أنّ حصّة الأسد ستكون للهدف الدلالي:

وحّد جهودك ما عملت لغايةٍ　　واجعل جهادك للأمور منفذا

قد يكسب المرء المعارك كلها　　إن لم يقل في كلّ معركة إذا..(1)

إذ ينصبّ همّ الشاعر في هذا النّص على الاشتغال في ظاهرة حذف التركيب لتحقيق الهدف الدّلالي، من خلال ترك النّص مفتوحاً أمام المُتلقّي عبر آلية التنقيط أملاً في التقاط الإشارات المبثوثة من النّص والوصول إلى منطقة الشّعر، إذ سيترك التنقيط للمُتلقّي الفرصة الكافية للانفتاح على النّص والتّفاعل معه وكشف أسراره وخصوصيّاته الكامنة فيه، فقد تركت مفردة (إذا) المقترنة بالتنقيط المجال الأرحب للمُتلقّي لتصوّر الكلام المحذوف كـ (إذا كنت حذراً فسأبقى على قيد الحياة) أو (إذا فعلت كذا فستكون النتيجة كذا)، وهو مما سيجعل المتلقّي متحفّزاً أكثر في سبيل بلوغ الغاية التي خبأها الشّاعر وحجبها عن المتلقّي.

أما عن سعي الشّاعر في سبيل تحقيق الهدف الصوري، فإنّ ذلك سيتّضح من خلال النتيجة التي سيؤول إليها المُتلقّي بعد كشفه عن الجزء المحذوف من النّص، إذ أن ذلك سيؤول بالمُتلقّي إلى تكوين العديد من الصّور التي تركها الشاعر له طازجة جاهزة للتركيب بعد الكشف، كما أنّ الصور المدسوسة في تشكيل النّص لا تقبل القسمة على اثنين إذ أنّ الكلام المحذوف قبل عمليّة الحذف كلام زائد سيُسيء إلى الصّورة الكامنة في النّص ويحوّلها إلى شيء ثانٍ مختلف.

أما عن الهدف الموسيقي ففي حذف الجزء المعني وترك الكلام على وضعه الحالي دلالة على أنّ الكلام قد انتهى، مما سيؤدّي بنا في النّهاية إلى معرفة القافية التي ستكون

(1) ديواني: 174.

مفردة (إذا) جزءاً مهمّاً منها، مما يستدعي من الشّاعر حذفها والاكتفاء بالكلام الموجود عمليّاً في النّص.

في النّص التالي سيهتمّ الشاعر بالهدف الموسيقي أكثر من اهتمامه بالهدف الصوري والدلالي، على أنّ ذلك لا يعني المساس بهذين الهدفين:

ولم أسأم حياتي غير أنّي ... رأيت البؤس يجثم في طريقي

إذا فقد الفتى وطناً وأضحى ... طريداً.. حلّ في بشرٍ عميقِ[1]

تمضي آليات السّياق النّصّي لهذا الأنموذج في السّير باستمراريّة لا متناهيّة لحين وصولها إلى محطة التنقيط، الذي يوقفها ويوقف المتلقّي معها لبرهة من الوقت تستدعي منه التأمّل والتّصدّي لآلية هذه الظاهرة، في هذا النّص ثغرة ما حاول الشّاعر ملأها بخزين لغوي، إلا أنّه اكتشف أنّ ذلك سيؤدّي إلى خلخلة إيقاعيّة النّص وبالتالي تغيير مسار النّص وانحداره إلى المنطقة التي جاء منها، أمّا عن الهدفين الدلالي والصّوري فلا نرجّح أنّ الكلام المحذوف سيضيف إلى النّص دلالة أو صورة معيّنة أيّا كانت هذه الدّلالة أو الصّورة.

في النّص اللاحق يشكّل الهدف الموسيقي الهمّ الأكبر عند الشّاعر في سعيه الحثيث نحو آليّة الحذف، إذ سيُقدم الشّاعر على حذف جزء من النّص استجابة لمطلب الوزن وتحديداً لطلب القافية التي استدعت ذلك داخل النّص:

أقول لنفسي لا تضيقي فربما ... أتاحت لك الأيام عوناً فربما..

إذا المرء لم يحمل على الجدّ همّه ... يخورُ ولو تحدَ الرواسي سلّماً[2]

فظاهرة التنقيط التي تُشير في دلالاتها إلى الحذف تأتي في هذا النّص على وفق الاعتبار الموسيقي الذي يفرض وجوداً مُعيّناً للنّص، إذ إنّ احتواء النّص على كلام معيّن

(1) ديواني: 275.

(2) المصدر نفسه: 334.

بعد مفردة (فربما) التي يختم الشّاعر بها بيته الأوّل والمُمثلة لجزء من القافية التي يستند إليها النّص، سيؤدّي بالموسيقي الإطاريّة التي تمثّل الوزن الشّعري والقافية معها إلى خلخلة التوازن في النّص وإرباك قِوامه.

وعلى هذا فإنّ الشاعر يحرص كثيراً على تشييد نصٍ محتشدٍ بالأساليب اللغويّة والجوانب الفنّيّة المختلفة والمتنوّعة، ومنها الحذف الذي يحتلُّ مكانة مهمّة عند الشّاعر في سبيل الخروج بنصٌ شعريٌ ثريٌ.

التناص

يعد مصطلح التناص أحد مميزات النص الأساسية، وهو ((مصطلح معاصر لدلالات مفهومية نقدية وفلسفية قديمة)) [1]، والمقصود بهذا بالتناص كمصطلحٍ فنّي هنا هو ((تشكيل نص أو نصوص سابقة عليه أو متزامن معه تشكيلاً وظيفياً، بحيث يغدو النص الجديد خلاصة لعدد من النصوص التي امّحت الحدود بينها وغدت نصّاً متناسقاً بدلالاته متماسكا في بنيته)) [2]، وسيكون هذا النص الجديد ((مادة يستهلكها نصّ آخر لاحق)) [3]، وهو ما ذهبت إليه جوليا كريستيفيا، بينما ذهب رولان بارت إلى ((أن ميزة التناص هي لا نهائية، أي أن ميزة الأثر الأدبي (النص) هو أنه يفتح آفاقا جديدة دائما لنصوص أخرى. فكل أثر أدبي جيّد قابل للتناص معه)) [4] ويراه فوكو بحتمية لا مناص عنها إذ ((لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيرا آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة ومن توزيع للوظائف والأدوار)) [5].

---

(1) ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: 108.

(2) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل الموسى: 93.

(3) نفسه: 93.

(4)ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: 109.

(5) معجم المصطلحات الأدبية: 215.

تأسياً على ذلك فإنّ هذه التعريفات تؤدي بنا إلى أنّ كل نص هو عبارة عن ((تشرّب وامتصاص وتحويل لنصوص عديدة أخرى)) [1]، وهو على هذا الأساس ((قدر كل نص)) [2] باستبعاد النصوص السّماوية التي تتمتع بعنصر الاستقلالية وتؤثّر في النّصوص الأخرى على هذا الصّعيد، ومن هنا يمكننا القول إنّ التناص ((إما أن يكون اعتباطيا يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي. وإما أن يكون واجباً يوجه المتلقي نحو مظانّه)) [3] وهنا يعتمد على المقصدية التي يقع فيها المبدع من دون قصد منه أو نيّة، وفي الحالتين فإنّ تمييز هذه الظاهرة يعتمّد ((على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح)) [4] وهذي هي ثقافة القارئ المتميّز.

إن التناص في أغلب حالاته ظاهرة يتعدى هدفها ((فكرة الاقتباس، أو الإشارة، أو إنشاء علاقة بنص إلى إحاطة القارئ بمناخ دلالي يدفعه إلى قراءة تأويلية تقوم على التفكيك وإعادة البناء، من خلال العلاقات الشبكية التي يقيمها القارئ بهاتيك النصوص)) [5] فضلاً عن إغناء ((تجربة الشاعر إذ يعبر عما يريده بلغة مألوفة شارك في صياغتها آخرون، وتبوأت مكانها السنيّ في السّياق الثقافي والمعرفي)) [6]، وهنا يقودنا الحديث إلى الحديث عن مصادر التناص، ويمكننا القول إنّها باتت لا تعد ولا تحصى بحسب تعدّد المضامين التي يتجه إليها الشاعر في عمله الشعري، غير أنّه يمكننا أن نحصي أهم هذه المصادر، وهي:

---

(1) مصطلحات النقد العربي السيمياءوي: الإشكالية والأصول والامتداد، د. مولاي علي بو خاتم: 187.

(2) أطياف الوجه الواحد: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، د. نعيم اليافي: 82.

(3) تحليل الخطاب الشعري: 131.

(4) تحليل الخطاب الشعري: 131.

(5) التناص في (لماذا تركت الحصان وحيداً)، د. إبراهيم خليل، مجلة الرافد، العدد 58 / حزيران 2002: 50.

(6) المصدر نفسه: 53.

1. **الأسطورة:** وهي معروفة لدى الجميع، وتعد من المصادر الأهم ((لإلهام الكثير من الشعراء على مر العصور، وذلك لما فيها من طاقات تعبيرية واسعة، لا يمكن تأديتها عن طريق اللغة البسيطة المباشرة)) (1).
2. **التاريخ:** فقد لجأ الشاعر العربي إلى التاريخ الإنساني عامة وتاريخ الأمة بصورة خاصة، وقد وجد أكثر الشّعراء في التاريخ متنفساً، يلجأون إليه كلما ألمت بهم، وبأمتهم الخطوب والأهوال، راغبين من خلال استحضاره في إشعال روح العزيمة والقوة (2).
3. **الدين:** وهو ((استحضار الشاعر بعض القصص أو الإشارات الدينية وتوظيفها في سياقات القصيدة لتعميق رؤية معاصرة يراها في النوع الذي يطرحه أو القضية التي يعالجها)) (3).
4. **الأدب:** وهو أحد المصادر المهمة التي توجه إليها الشاعر العربي بوصفها مصدراً غنيّاً قياساً ً إلى الثروة الشعرية العربية التي خلفها السلف من الشعراء إلى الخلف منهم علي مر العصور، إن لجوء الشاعر إلى الأدب ((من باب أولى، ذلك أن تجارب الشعراء... متشابهة، أو مقاربة لبعضها الآخر)) (4).
5. **التراث:** وهو القدرة ((على استخدام كلمات محدودة من التراث بشرط أن تكون لها دلالة الرمز الذي يعبر عن شيء قد يألفه القارئ، أو يمثل جزءا ً من ثقافته)) (5).

وفي تحديد تناصات الشاعر أحمد حلمي، نجد الشاعر قد مال كثيراً إلى ثلاثة من هذه المصادر:

---

(1) التناص: نظريا ً وتطبيقيا ً: 85.

(2) ينظر: التناص بين النظرية والتطبيق شعر البياتي نموذجا ً، د. أحمد طعمة الحلبي: 111.

(3) التناص: نظريا ً وتطبيقيا ً: 106.

(4) التناص: نظريا ً وتطبيقيا: 131.

(5) مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، د. إبراهيم خليل: 321.

أولاً: المصدر الديني:

ولعل السبب وراء اهتمام الشاعر بهذا المصدر هو قرب الثقافة الدينية من نفسيّة الشاعر، إذ ((استطاعت سلطة النص الديني الإلهي والنبوي أن تفرض نفسها بشكل كبير على النص البشري والأدبي بالذات)) [1] ومن بين هؤلاء أحمد حلمي عبد الباقي، ويمكننا تقسيم هذا المصدر على قسمين:-

(1) التناص في الشعر الأندلسي في عصر دولة بني الأحمر 650 هـ - 898 هـ إسراء عبد الرضا عبد الصاحب (أطروحة دكتوراه): 2.

أ. القرآن الكريم:

إتكأ الشاعر أحمد حلمي كثيراً على هذا المصدر ((لما تتميز به اللغة القرآنية من إشعاع وتجدد، ولما فيها من طاقات إبداعيّة، تصل بين الشاعر والمتلقي، بحيث تستطيع التأثير في المتلقي، بشكل مباشر)) [1]، و ((لا شك أنّ الأثر الذي تركه النص القرآني ولا يزال يتركه في الذاكرة الثقافية والإبداعية العربية بشكل خاص، عميق إلى الحد الذي يصعب تتبع أبعاده أو سبر جميع أغواره)) [2]، لما تتميز به اللغة القرآنية من إشعاع وتجدد، وهي ميزة متفرّدة، لما فيها من طاقات إبداعية، تمثّل حلقة تصل بين الشاعر والمتلقي في جميع العصور، بحيث تستطيع التأثير في المتلقي، بشكل مباشر، يضاف إلى ذلك قابليتها المستمرة على إعادة التشكيل والصياغة من جديد، بحيث يستطيع شعراء عدة أن يستثمروا الآية الواحدة، لإسقاط مغزاها، أو شكلها، على أزماتهم الخاصة، لتعبر عن تجاربهم الفردية، من دون أن يلتزموا صيغة واحدة [3]، وتتنوع هذه التناصات عند الشاعر بحسب رؤيته، فهو تارة يميل إلى التقاط النص البذرة (الأصيل) ميلاً كبيراً بحيث يغدو نصاً مكشوفاً، ما من وسيلة تستره، وهنا يستدعي الشاعر مفردات الآيات وتراكيبها، كقوله:

تزوّد من التقوى فإنك راحل ويومك فاعلم لا محالة آت

وليست حياة المرء إلا سويعة وهل يخدعنّ المرء بالساعات؟ [4]

إذ استحضر الشاعر قول الله (سبحانه وتعالى): ﴿وَتَزَوَّدُوا فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَىٰ﴾ [5] في تجربته هذه مستغلاً مفردات هذه الآية بصورة شبه حرفية، لما في هذه الصفة - أي التقوى - من أبعاد روحية وخلقية يمكنها أن تغير جزءاً من الواقع المعاش، ليس هذا فحسب

---

(1) التناص بين النظرية والتطبيق: شعر البياتي أنموذجاً، د. أحمد طعمة الحلبي: 99 – 100.

(2) السكون المتحرك: 3 / 68.

(3) ينظر: التناص بين النظرية والتطبيق: 100.

(4) ديواني: 90.

(5) سورة البقرة / الآية 197.

فحسب وإنّما أراد الشاعر أن ينبه الإنسان أياً كان إلى حقيقة معروفة لدى الجميع وهي حقيقة (الحياة والموت) التي لا بد أن تتعرض لها كل المخلوقات.

وقد ((يكون التأثير سلبياً مضاداً، وذلك حين يسيء الشاعر استخدام الألفاظ والتراكيب القرآنية)) [1] وهذا الكلام ينطبق على عدد من نصوص الشاعر كقوله:

متاع المرء في الدنيا قليل   وأبقاه الذي للخير يهدي
إذا أحسنت في دنياك صنعاً   بنيتَ من المكارم صرح مجد [2]

فقد وظّف الشاعر نصاً قرآنياً هو قوله تعالى: ﴿قُلْ مَتَٰعُ ٱلدُّنْيَا قَلِيلٌ وَٱلْءَاخِرَةُ خَيْرٌ لِّمَنِ ٱتَّقَىٰ وَلَا تُظْلَمُونَ فَتِيلًا﴾ [3]، من دون أن يغيّر المعنى الأصلي الذي وظفه شيئاً ولعلّ هذا الأمر مما يؤخذ على الشاعر إلاّ أنّ قداسة النّص القرآني تمتنع على الشّاعر من أن يُغيّر أو يحرّف النّص إلا إذا كان ذلك لا يمسّ المعنى الأصلي (النّص القرآني) بشيء، استدرك الشّاعر في عجز البيت الأول وما يليه بعض المعاني مما يُسجّل لصالحه، إذ استطاع هذه الاستدراك أن يعزّز من المعنى العام للنّص وينزاح به عن دلالته الأصلية على النّحو الذي لا ينتقص من المعنى الأصلي، وهنا استطاع الشاعر أن يساعد نفسه على التعبير عن تجربته بأقصر الطرق، ولولا هذه الالتفاتة من قبل الشّاعر لما كان في هذه الرباعية فائدة أو مغزى يذكر، وبهذا استطاع النص ((أن يؤدي وظيفة فنية جمالية أو فكرية موضوعية)) [4].

يتجلّى لنا النص القرآني في رباعية أخرى موظفاً بشكل يثير الانتباه جيداً ويستفزّ القارئ ونجد ذلك جلياً في قوله:

إدفع خصومك بالتي هي أحسن   فلعل ذا عقل يثوب ويذعن

(1) التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث: 88.

(2) ديواني: 167.

(3) سورة النساء / الآية 77.

(4) التناص: نظرياً وتطبيقياً: 25.

يسمو الفتى وينال ذكراً خالداً   إن عاش في الدنيا يجود ويحسن [1]

إذ قامت هذه الرباعية على جزء من آية قرآنية هي قوله تعالى: ﴿ وَلَا تَسْتَوِي الْحَسَنَةُ وَلَا السَّيِّئَةُ ادْفَعْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ فَإِذَا الَّذِي بَيْنَكَ وَبَيْنَهُ عَدَاوَةٌ كَأَنَّهُ وَلِيٌّ حَمِيمٌ ﴾ [2]، فقد حاول الشاعر من خلال توظيفه للآية الكريمة أن يقدم لنا نصاً أدبياً متنوّع الرؤيات مستقراً في أدائه التعبيري، واستطاع الشاعر من خلال هذا الأداء أن ((يفرز نصاً ذا بنائية ودلالية قرآنية)) [3] قائماً على حضور نفس دلالة النص الأصيل في النص الجديد.

وتارة يوظف الشاعر النص البذرة (إن صح التعبير) الذي يميل فيه الشاعر إلى استثمار طاقات النص المرسل، بحيث يستحضر الشاعر بعض مفردات النص الأصيل موجهاً دلالاته وجهة أخرى في النص الجديد، كما في هذا النص:

جلب الزمان بخيله وبرجله   ظلماً عليّ فأين منه المهربُ

قد يعتب الخصم الألدّ وإن قسا   أما الزّمان فإنّه لا يعتبُ [4]

إذ استحضر الشاعر بعض المفردات من قوله سبحانه تعالى: ﴿ وَاسْتَفْزِزْ مَنِ اسْتَطَعْتَ مِنْهُم بِصَوْتِكَ وَأَجْلِبْ عَلَيْهِم بِخَيْلِكَ وَرَجِلِكَ ﴾ [5]، لكنه قام بتكوين دلالة جديدة لهذه المفردات (بخيله وبرجله) بما يتلاءم وتجربة الشاعر الخاصة، وهنا استطاع الشاعر تكريس التناص لصالح العمل الأدبي وهو ما يصبو إليه أي شاعر، فمغزى السياق النصّي للآية السابقة يوحي لنا خطاب الله عزّ وجل لإبليس بأن يفعل ما يشاء تجاه أتباعه، أما عن

---

(1) ديواني: 350.

(2) سورة فصلت / الآية 34.

(3) ورقة نقدية بعنوان: النص – المرجع – الإشارة، مشتاق عباس، الطليعة الأدبية، العدد 3، السنة الثالثة، بغداد 2001 : 101.

(4) ديواني: 77.

(5) سورة الإسراء: الآية 64.

النص الجديد فقد أفاده الشاعر بدلالة جديدة عن طريق التناص إذ يوحي لنا النص الجديد بوجود حيف أوقعه الزمان على الشاعر وما من مهرب منه.

ويشبه النص السّابق في دقة توظيف الآيات واختيارها قوله:

أرى الدنيا تضيق عليَّ حتى ... كأنْ فسيحها سمُّ الخياطِ

فيا موت اختطف عمري فحسبي ... حياة مثل قارعة السياطِ [1]

إذ أفصح الشاعر في هذا النص عن بعض المفردات القرآنية (سمّ الخياط) التي وظّفها من قوله تعالى: (إِنَّ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُوا عَنْهَا لا تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاءِ وَلا يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُجْرِمِينَ) [2]، ويسعى الشاعر من خلال هذا التناص إلى المماثلة بين المعنى القرآني في الآية الكريمة والمعنى الذي قصده الشاعر في رباعيته، فقد ذهبت الآية الكريمة في استخدامها لهاتين المفردتين (سمّ الخياط) إلى بعث روح اليأس في نفوس الكفّار من رحمة الله بسبب كفرهم وعنادهم وتكذيبهم لآيات الله، بينما حاول الشاعر في رباعيته التعبير عن حالة الضيق والتألّم من الظروف القاسية التي يمرّ بها مضيفاً إلى ذلك دلالة جديدة لهاتين المفردتين.

ويستثمر الشاعر في نص آخر عددا من المفردات القرآنية يلتقطها من سياق نصّين قرآنيين:

بأسمائك الحسنى سألتك رحمة ... وأسماؤك الحسنى إلهي وسيلتي

إليك وهذا الكربُ عسعس ليله ... لجأتُ ففرّج يا مهيمن كربتي [3]

لا شك في أنّ جميع الوحدات التعبيرية في هذا النّص تشير إلى عمق الأثر الديني فيه، وهو مما يدلّ على أنّ هناك مؤثّرات معيّنة قد مارسها هذا الأثر على الشاعر مما انعكس بالتالي على شعره، ففي الأنموذج السابق فتح الشاعر البوابة الدلالية لقوله تعالى:

(1) ديواني: 248.

(2) سورة الأعراف: الآية 40.

(3) ديواني: 393.

﴿وَلِلَّهِ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَىٰ فَادْعُوهُ بِهَا﴾[1] موجّهاً النّص في مسارٍ معيّنٍ وهو المسار الديني ومحاكياً الآية الكريمة من حيث التواصل الروحي والوجداني معها، فلغة التوسّل والتذلّل والدّعاء التي يوحي بها النّص هي دليل على رغبة الشاعر في الاستمرار على امتصاص الأثر الديني للنّص والاندفاع والتوغّل داخله.

لعلّ هذا الكلام ينطبق جميعه أو أغلبه على محاولة الشاعر في توظيفه للنّص القرآني الآخر: ﴿وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ﴾[2] الذي يقع هو الآخر تحت تأثير النّص القرآني، مُخضعاً النّص لشبكة من الدلالات، أملاً في تحقيق حلمه الذي يُمثّل رغبته في الخلاص من المناخ السوداوي الذي يرزح تحته.

ب. الحديث النبوي الشريف:

يجتهد الشاعر أحمد حلمي في تعميق الأثر الديني داخل تجربته الشّعريّة، من خلال الاتكاء على العديد من النصوص الدينية ومنها القرآن الكريم (وقد تحدثنا عن ذلك سابقاً) ونصوص الحديث النبوي الشريف، الذي يُمثّل المصدر الثاني للشريعة الإسلاميّة بعد القرآن الكريم، الذي جاء بفعل ثقافة واسعة ودراسة معمّقة لنصوص هذا المصدر، والمطّلع على ديوان الشاعر سيكتشف البعد الحقيقي لأثر الحديث الشريف على شعره.

يشتغل الشاعر في لجوئه إلى هذا الأثر على تفجير طاقة النّص الأصلي والتقاط إشاراته وإيحاءاته المستلمة وتوظيفها في نصوصه في سياق جديد، على النحو الذي يُقدم لها دلالة جديدة متجاوزاً الدلالة السّابقة للنّص الأصلي، والشاعر في هذا الأمر يخدم النّص الأصلي من جهتين: الأولى في أنّه يحاول بثّ إشارات هذا النّص من دون الإساءة إليه وتوظيفه له في نصوص شعريّة قائمة على السّخرية والاستهزاء، والثانية محاولة الشّاعر تقديم النّص في سياقٍ ثانٍ وهذا ما سيؤدّي بالتّالي إلى دعمه من خلال تقديمه لرؤية جديدة، مما سيُعزّز من فعالية الأثر الديني لهذا النّص على النّحو الذي يستقر في عمق الذات المتلقّية.

---

(1) سورة الأعراف: الآية 180.

(2) سورة التكوير: الآية 17.

ولقد انتخبنا العديد من النماذج الشعريّة التي وجدت فيها نوعاً من تجلّيات الأثر الموضوعي والرؤيوي للحديث النبوي الشّريف، في هذه النماذج سنجد الشاعر يحاول إسقاط الإشارات الملتقطة من النّص النبوي على شخصه هو، وفي بعض النصوص سنجده يحاول تقمّص دور الواعظ الذي يحاول إصلاح المجتمع وتمكين الأثر الديني للنصوص النبويّة من الوصول إلى أعماق الذّات المتلقّية، وربّما تكون الذّات المتلقّية هذه هي ذاته يرغب الشّاعر محاورتها أملاً في التّنفيس عما أصابها ! ومن بين هذه النماذج قوله:

هـزل الزمـان ولم يعـد فـي طـاقتي   صبرٌ علـى هـذا الهـزال المفجـعِ

فغضـضت طـرفي عـن جميـع مـشاهدي   وسددت عـن قيـل وقـال مسمعي [1]

يسعى الشاعر في هذا الأنموذج إلى تقديم الإشارة الملتقطة من النّص النّبوي في سياق نصّي جديد مسقطاً هذه الإشارة على تجربته هو، فقد وظّف الشاعر في هذا الأنموذج الإشارة الملتقطة من النّص النبوي الشّريف: من أن النّبي (ﷺ) ((كان ينهى عن قيل وقال وكثرة السؤال وإضاعة المال)) [2]، وهنا تأخذ الذات الشاعرة في الحديث عن تجربتها الخاصّة التي تصلح أن تكون تجربة عامّة، بوصفها حدثاً حقيقياً قد يمرّ به أيُّ شخصٍ، معبّراً عن الحالة المأساويّة التي وصل إليها الشّاعر ولم يعد يملك أيّة وسيلة تُخرجه من هذا المأزق وقد نفد صبره، وأمام هذا الضغط النّفسي يتّجه الشّاعر إلى قطع جميع العلاقات مع العالم الخارجي الذي يأس من محاولة إصلاحه (كونه هزيلاً ومُفجعاً !)، مُستمداً الطّاقة التي ستنقذه من هذه الفاجعة من الحديث النبوي الشريف السّابق.

---

(1) ديواني: 257.

(2) صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفي (194 – 256 هـ)، تحقيق: مصطفى ديب البغا: 5 / 2275 رقم الحديث 6108.

وفي سبيل الوصول إلى نقطة الخلاص المرجو فإنّ الذّات الشّعريّة ستأخذ أقصى حرّيّتها في الاستفادة من النّص النبوي الشّريف، ففي الأنموذج اللاحق يتّجه الشّاعر إلى الله (سبحانه وتعالى) بالدّعاء والتّضرّع راجياً الاستجابة:

وجّهت وجهي للسّما متضرّعا   وسألتُ ديّان السّما إنقاذي

يا ربٌّ أنت لكلّ عافٍ ملجأ   يا ربٌّ بابك موئلي وملاذي [1]

في الشّطر الأوّل من البيت الأوّل يوظّف الشّاعر جزءاً من حديث نبوي شّريف وذلك في قوله (وجّهتُ وجهي) المستدعى من قول رسول اللّه (ﷺ): من أنّه (ﷺ) كان إذا قام إلى الصّلاةِ كَبّرَ ثُمَّ قال: ((وَجَّهْتُ وَجْهِيَ لِلَّذِي فَطَرَ السماوات وَالأَرْضَ حَنِيفًا مُسْلِمًا وما أنا من الْمُشْرِكِينَ إِنَّ صَلاتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ لا شَرِيكَ له وَبِذَلِكَ أُمِرْتُ وأنا أَوَّلُ الْمُسْلِمِينَ)) [2].

ينفتح هذا النّص على نمطين من الفعل السردي، يحاول الشّاعر في الفعل الأوّل تقديم خطابه الشّعري بطريق السّرد القائم على حكي الحدث وتقديم كلّ التفاصيل الجزئيّة المتعلّقة بذلك والماثلة في المفردات (متضرّعاً / وسألتُ ديّان السّما إنقاذي)، ويقوم الفعل الثاني على المحاورة من جانبٍ واحدٍ المتمثّلة بالدّعاء في قوله: (يا ربٌّ أنت لكلّ عافٍ ملجأ / يا ربٌّ بابك موئلي وملاذي)، إنّ المتأمّل للنّصّين سيلحظ تماماً اختلاف السّياق الذي ورد فيه النّصّان، وهو ما يجعل النّص الشّعري أكثر تنوّعاً وثراءً.

يأخذ التناص في الأنموذج اللاحق منحىً آخر من حيث التّوجّه بالخطاب الشّعري إلى الذّات المتلقّية، أملاً في توجيهها وترسيخ الإشارة المبثوثة من النّص النبوي الشريف في أعماق هذه الذّات:

لا تحقرنّ من المعروف أصغره   فقد تسدّ به حاجات ملهوفِ

---

(1) ديواني: 400.

(2) سنن أبي داود (سليمان بن الأشعث أبو داود السجستاني الأزدي)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد: 2 / 85 رقم الحديث 760.

الخـير فـي المـرء توجيـه سـريرته   خـير السـرائر مـا يـوحي بمعـروف [1]

إذ يتصاعد صوت الذّات الشّاعرة التي تتوغّل في النّص مسيطرة على جميع مساحاته على صوت الذّات المتلقّية، ومتوجّهة بالخطاب إليها من خلال أسلوب النّهي الذي يستهلّ الشاعر به خطابه (لا تحقرنّ من المعروف أصغره)، الذي استلّه الشّاعر من قوله (ﷺ): ((لا تحقرنّ من المعروف شيئاً ولو أن تلقى أخاك بوجهٍ طلْقٍ)) [2]، معلّلاً ذلك بـ (فقد تسدّ به حاجات ملهوفِ) ولا يكتفي الشّاعر بذلك بل يستمرّ بتوجيه خطابه إلى الذّات المتلقّية محاولاً استدراجها إلى منطقة النّص وبالتّالي ترسيخ معطياتها في عمق هذه الذّات.

يكشف الشّاعر في نصٍّ شعريٍّ آخر وهو يحاول المزاوجة بين الإشارات المُنبعثة من النّصوص النبويّة الشّريفة عن سرّ التناص، ودوره في الوصول بالشّعر إلى منطقة استثنائية عصيّة على غيره من النّصوص الفنّيّة التقليديّة الوصول إليها، ففي هذا الأنموذج:

إصـبر تجـد مـن كـل ضـيق مخرجـا   واعقـل تفـز فيمـا تـروم وتقـصدُ
لـيس الحيـاة سـوى صـحائف عـبرة   وعلـى المـدى أسـطارها تتجـدّدُ [3]

يجتهد الشّاعر هنا في مضاعفة القيمة الإيحائية والتأمليّة الكامنة في النّص والارتفاع به إلى مستوى تجاوز السّياق التوظيفيّ المباشر، إذ يستهلّ الشّاعر نصّه بالفعل (إصبر) موجّهاً خطابه إلى الذات المتلقّية وممهّداً لتوظيف الإشارة الملتقطة من الحديث النبوي الشّريف (من كل ضيق مخرجا) التي تأتي بسياقٍ مُختلف عن السّياق الأصلي الذي وردت فيه من قوله (ﷺ): ((من لَزِمَ الاستِغْفَارَ جَعَلَ الله له من كـل ضِيقٍ مَخْرَجًا وَمِنْ

---

(1) ديواني: 267.

(2) شرح صحيح مسلم، للإمام يحيى بن زكريا بن شرف النووي الدمشقي (ت 676 هـ)، تحقيق: عبد الرؤوف سعد: م 8، ج 16: 152، رقم الحديث: 2626.

(3) ديواني: 140.

كل هَمٍّ فَرَجًا وَرَزَقَهُ من حَيْثُ لا يَحْتَسِبُ)) [1]، وهنا تُتاح فرصة أخرى للشاعر (فضلاً عن غيرها من الفرص غير المُعلن عنها في هذه الدراسة لعدم سعة المساحة المكانية الكافية لذكرها) لممارسة الفعل الإنتاجي للّغة، على النحو الذي تنتقل فيه إلى مناخ تفاعلي تتزاوج فيه التراكيب المُقيمة في النّص مع التراكيب الوافدة إليه، إذ غيّر الشّاعر مسار النّص الوافد إلى مسار آخر مختلف على النحو الذي لا ينتقص من النّص الأصلي ولا يعيبه ضامناً له حفظ جميع حقوقه المشروعة.

إنّ إعادة تشكيل الشّاعر للإشارات الملتقطة من النّص النبوي ومحاولة دسّها بين طبقات النّص الشّعري على النّحو الذي تتمظهر فيه العلاقة الجديدة بين الإشارة وهذا النّص وكأنّها علاقة متينة وأصيلة ونابعة من رحم النّص، هي خطوة فعّالة وذكيّة لوضع النّص على أرضية قويّة ومتينة وغير قابلة للانهيار من خلال اتّكائها على إرثٍ ديني – تراثي في آنٍ واحد.

ثانياً: المصدر الأدبي:

لا يكتفي الشاعر في تواصله مع ظاهرة التناص على المصدر الديني فحسب وإنّما يتّجه أحياناً إلى ديوان الشّعر العربي بوصفه مصدراً ثريّاً ومهمّاً وحاسماً لغالبية الشّعراء العرب ومنهم الشاعر أحمد حلمي، والمطّلع على ديوانه لا يجد صعوبة في ((أن يجد ثقافته الشعرية ماثلة في نصوص شعرية عربية قديمة تستحضرها قصيدته)) [2]، التي تنمُّ عن ((معرفة دقيقة للشعر العربي وهي تتقاطع أو تتوازى مع عدد كبير من منجز شعراء العربية الكبار في كل العصور)) [3]، وهو في هذا الأمر يحاول استثمار إمكانات جديدة تمنحها له النّصوص الشعرية المقروءة وتوظيفها بالطّريقة التي تمكّنه من تطوير النّص الوافد وتفجير طاقته لإنتاج نصٍّ فريد في نوعه ومادته.

(1) سنن أبي داود: 2 / 85 رقم الحديث: 1518.

(2) ديواني: 11.

(3) المصدر نفسه: 15.

إنّ قيام الشّاعر في التّعرّف على المزيد من النّصوص وتوظيفها على النّحو الذي رأيناه في المصدر الدّيني سيمنح الشاعر المزيد من الطاقات والخبرة التي ستؤهّله لاجتياز دائرة الرّتابة والروتين، التي تسم الكثير من النّصوص الشّعرية وبالتّالي ستكشف عن نصٍّ استثنائي مُسلّح بثقافة واسعة ومتينة، ولهذا فإنّ أحمد حلمي سيحاول استثمار العديد من النّصوص المنسوبة لعدد من الشّعراء، وقد انتخبنا عدداً من هذه النّماذج لإجراء فعل القراءة عليها، ومن ثمّ القيام بفحصها للكشف عن المسار الذي سلكته الذّات الشاعرة في خطابها الموجّه إلى الذّات المتلقّية أيّاً كانت، والقائم على تمثّل نصوص شعريّة أخرى واستحضارها في نصِّ الشّاعر، ومن بينها هذا الأنموذج.

أنظر فما ذا الكون إلا عبرة تجري وإلا عبرة تترقرقُ

جار الزمان وكيف يستر جوره ثوب على طول الزمان ممزّق [1]

إذ تتراءى في النّص السّابق بعض المفردات المُستثمرة التي تصلح أن تكون أرضيّة مناسبة لتشييد عمارة النّص عليها، وفيها يُوظّف الشاعر تركيباً لغوياً هو (عبرة تترقرق) من نص شعري للمتنبي:

أرق على أرقٍ ومثليَ يأرق وجوى يزيد وعبرة تترقرقُ [2]

إذ هضم الشاعر تجربة المتنبي واقتحم عل
يه عالمه الشعري من دون أن يقع في شرك هذا النص محتفظاً لنفسه بخصوصية التجربة، فمنظومة الدوال التي اشتغل عليها الشاعر هنا لا تزيد على المفردتين، والسّياق النّصّي لرباعية الشّاعر يشير إلى اختلافه عن سياق بيت المتنبي، وهذه الخطوة التي أقدم عليها الشاعر في مضمونها لا تشير إلا إلى سعة ثقافته وإمكانيته في تمثّل النّصوص واستحضارها، على النّحو الذي يخدم النّص ويزيد من قابليته على المقاومة والصمود والاستمرارية في العطاء الفنّي.

---

(1) المصدر نفسه: 277.

(2) شرح ديوان المتنبي، تأليف أبي البقاء العكبري، ضبط نصّه وصحّحه: د. كمال طالب: 2/ 338.

يتّجه الشّاعر في نصٍّ آخر إلى توظيف جزء من فكرة كان قد طرحها الشّاعر عمر بن أبي ربيعة في بيته الشّعريِّ الذي يقول فيه:

وَفي الصَّبْرِ عَمَّنْ لا يُؤاتيكَ رَاحَةٌ ولكنه لا صبرَ عندي ولا لبُّ [1]

هذه الفكرة التي وظّفها الشّاعر نجدها ماثلة في هذا الأنموذج:

إذا صرّف المرء الأمور تصرّفت وإن ضاق ذرعاً بالخطوب تضيقُ

ففي الصبر ترويح وفي الصبر راحة وفيه إذا جار الصديق صديق [2]

إذ يكتشف الشّاعر في نصٍّ صاحبه نوعاً من الرّؤية التي تمخّض عنها، التي تحتاج إلى شيءٍ من التّطوير والصقل في مشغل الشّاعر أحمد حلمي الشّعري، لذا فإنّه سينصب الفخاخ لهذا النّص ليصطاد جزءاً منه (وفي الصبر راحة)، وهي الفكرة القائمة على وجود نوع من الرّاحة في الصّبر مع أنّ الجميع متّفق على مرارة الصّبر لمن يتجرّعه، والمتأمّل لهذين النّصّين سيكتشف حتماً عمق الاختلاف بين مساريهما من حيث السّياق الموضوعي الذي يحمله كلا النّصّين، فالسّؤال المطروح هنا هو: هل أساء الشّاعر للنّص إذ أخذ الفكرة ووضعها في تضاعيف أبياته؟ أم أنّ ذلك لا علاقة له بالإساءة بل بالإبداع الذي يحرص الشّاعر على التّمركز فيه وخوض غماره؟ ولعل الإجابة عن ذلك تكمن في الإبداع، إذ استطاع الشّاعر أن يزرع في النّص أفكاراً أخرى استطاعت باقي أجزاء النّص (المتناص) أن تتكيء عليها.

ويظهر تأثّر الشّاعر في أعلى مستوياته التي تحقّقت في ديوانه من حيث التوظيف للنّصوص الشّعريّة، إذ يدخل هذا التّأثّر في بناء العديد من نصوص ديوانه ومنها هذا الأنموذج:

تؤرقني إذا ما الليل أرخى عليّ سدوله نبضات همٍّ

---

(1) ديوان عمر ابن أبي ربيعة، بإشراف: أحمد أكرم الطّبّاع: 33.

(2) ديواني: 275.

ومـن تلـهب جوانحـه المعالـي   فـلا تنشده فـي لحـم وعظـمِ [1]

فالمتأمّل لهذا النّص حتماً سيتبادر إلى ذهنه معلّقة امرئ القيس وتحديداً بيته الشّعري الذي يقول فيه:

وليـلٍ كمـوج البحـر أرخـى سـدوله   علـيّ بـأنواع الهمـوم ليبتلـي [2]

إذ يُخضع الشّاعر فكرة هذا البيت في مرماه الشّعري مُشتغلاً على محوريّة مركزيّة قائمة على الصّورة، التي تخيّلها الشّاعر العربي القديم للّيل الذي يُسدل ستائره على المخلوقات ناقلاً إيّاها في فضاء من الظّلام والتعتيم البصري (أرخى سدوله)، مع ما يحمله هذا التّعتيم من حزن وأسى وهموم تعتلج القلوب وتدفعها إلى الوصول إلى حالة من اليأس والقنوط السّلبي، الذي لا يترك للشّاعر غير الاستئناس بذلك الضّياء الذي يُمثّله الشّعر.

وينطوي النّص اللاحق على تناصٍّ آخر أقتنصه الشّاعر من بيت للإمام الشّافعي (رحمه الله):

ولا تجـزع لحادثـة الليـالي   فمـا لحـوادث الـدنيا بقـاءُ [3]

إذ تحوّل الجزء الأوّل من هذا البيت إلى بوّابة يتمحور الشّاعر حولها ليقيم دعائم هذا النّص:

يزيـد الهـمّ إمـا زدت يأسـاً   فـلا تحفـل بأحـداث الليالـي
فمـا الـدنيا وإن مـدّت جناحـاً   سـوى ظـلٍ علـى وشـك الـزوالِ [4]

(1) ديواني: 333، وينظر الصفحات 57، 186 من ديواني.

(2) ينظر: ديوان امرئ القيس، حققه وبوّبه وشرحه وضبط بالشّكل أبياته حنّا الفاخوري: 42.

(3) ينظر: ديوان الإمام الشافعي وحكمه وكلماته السائرة، جمعه وضبطه وشرحه يوسف علي بديوي: 23.

(4) ديواني: 310.

فإذا تابعنا حركة النّص وتموّجاته الرؤيويّة، فإنّ النّص المُلتقط (فلا تحفل بأحداث الليالي) سنجده حافلاً بالنّشاط والحيويّة، التي اكتسبها في ثوبه الجديد كما كان نشطاً في ملابسه السّابقة، وسنراه منفعلاً ومتماسكاً مع باقي التّراكيب المكوّنة للنّص وكأن لا هويّة ولا انتماء له إلا في سياق النّص الجديد الذي آل أخيراً إليه.

الشّاعر في هذا التناص نقل قشرة بعض المفردات المكوّنة للنّص ولم يُغيّر فيها أيّ شيء سوى بعض المفردات، وهذا لا يُمثّل إلا تغييراً بسيطاً وظاهريّاً، حتّى الفكرة فإنّ الشّاعر لم يطرق أبوابها وبقيت على حالها من دون أن يسعى إلى تغيير طبيعتها أو وضعها في سياق نصّي مختلف، وهناك ملحوظة مهمّة تكمن في البيت الثّاني الذي يستند في الشّاعر على مصدر ديني.

ثالثاً: التراث:

ويتّصل أسلوب التناص في شعر أحمد حلمي بالتّراث بوصفه تركة مليئة بالحيوية وغير جامدة ويتحقّق ذلك من خلال معاصرتنا لها [1]، إذ يربط فيه الشّاعر بين الماضي والحاضر بوصفه ثروة قائمة على تجربة عامّة مختصّة بمجتمع معيّن من المجتمعات الإنسانيّة، ويتّضح عمق امتداد هذه التجربة وخصوصيّتها عند أحمد حلمي في تخطّيه الرّوح الإنسانيّة بخطوطها العريضة، على النّحو الذي يُعزّز فيه انتماءه للأرض الفلسطينيّة وتوجّهه إلى ثروة شعبه، ويتبيّن ذلك من خلال ((تلك النكهة الشعرية في عدد كبير من الرباعيات التي تتكئ على الأمثال الشعبية الفلسطينية وتوظفها بشكل جميل)) [2]، يسعى الشّاعر من خلال هذه المحاولة إلى البحث عن أقصر الطّرق لإيصال تجاربه الشّعريّة إلى المتلقّي باعتباره – أي المثل – سريع التّوغّل في نفوس المتلقّين.

---

(1) ينظر: وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث (دراسة في تطوّر مفهوم التذوّق البلاغي)، د. سامي منير عامر: 175.

(2) ديواني: 11.

يتقصّد الشاعر في غالب الأحيان وهو بصدد استثماره للمثل إلى توظيفه بشكل مباشر من دون أن يُعالج النّص المُقتبس من حيث المسار العام الذي يختطّه لنفسه، وهو في هذا الأمْر يُوفّر للنّص الحماية الكافية التي تحفظ له استقلاليّته مع الانفتاح على تجربة الشّاعر، ومن ثمّ التحرّك بأسلوبيّته المُدهشة باتّجاه مجموع المُتلقّين في مناخ من الشّعور بالانتماء لهذه التجربة.

يُوظّف الشّاعر في النّص التّالي مثلاً عربيّاً قديماً لأحد حكماء العرب وهو الأكثم بن صيفي، وكأنّ الشّاعر في هذا يتوجّه إلى المُتلقّي مُعتلياً عرش الحكمة ومُتقمّصاً للذّات الحكيمة التي يُمثّلها هنا الأكثم بن صيفي، في تجربة شعريّة غاية في العُمق مُنتهياً إلى أنّ ((رضاء الناس غاية لا تدرك)) [1] وهو المثل الذي يدور حوله محور الرباعيّة:

لا ترجُ من أحدٍ وفاءً ما هوى ... يا سعدُ نجمك فالوفاءُ محالُ

فلقد ينالُ المرءُ أقصى غايةٍ ... لكنْ رضاء الناسِ ليس ينالُ [2]

إذ ينبثق النّص عن مجموعة من الرّؤيات التي تستطلع النّفوس في سبيل مُعاينة المسار الملائم وتهيئة المساحة الكافية للمثل الذي يحاول الشّاعر إنجاره مُكثّفاً كما كان في الأصل على النّحو الذي يكون فيه مُلائماً للسّياق العام للنّص مع ما يضغطه من جوانب فنّيّة كالوزن والقافية وغيرها، الشّاعر في هذا النّص يحاول التّعبير عن حال النّاس وما آل إليه الواقع من انعدام الوفاء (لا ترجُ من أحدٍ وفاءً ما هوى) حتى أصبح كالمستحيل (فالوفاءُ محالُ)، بل إنّ أصعب الأمور قد يُحقّقها الإنسان (فلقد ينالُ المرءُ أقصى غايةٍ) إلا أنّه لن يجد من يتّصف بالوفاء، منتهياً إلى تثبيت مُعطيات التّجربة المُتمثّلة بالمثل: (رضاء الناسِ ليس ينالُ)!

وينطلق النّص التّالي في رسمه للمعالم الوظيفيّة التي أُستدعى من أجلها المثل العربي القائل: ((إنّك لا تجني من الشوك العنب)) [3]، من خلال نصٍّ مُثقلٍ بالقيم

---

(1) العزلة، تأليف: أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي البستي: 1 / 76.

(2) ديواني: 307.

(3) لسان العرب: 14 / 156.

المستندة إلى جدّيّة الحياة في تعاملها مع الفرد ووجوب البحث عن مخرج يشتغل على تحقيق متطلّبات الفرد:

لا تعتبنّ على الأيام إن صدفت ... وابحث بفكرٍ يريك الأصل والسببا

ليس الحياة سوى جدٌّ تبادره ... من يزرع الشوك لا يجني به العنبا [1]

هذا النّص في تعامله الفنّي يُخضع اللغة لتنوّع أسلوبي ثري بهدف الوصول إلى الفكرة الرّئيسة التي يُمثّلها النّص المقتبس، فمرة يستخدم أسلوب النّهي وتارة أسلوب الأمر وأخرى أسلوب النّفي وصولاً إلى أسلوب الشّرط المتزاوج مع أسلوب النّهي (الذي يتعامل معه النّص الأصلي)، إذ يُمثّل فكرة المثل (من يزرع الشوك لا يجني به العنبا)، وهنا يشتغل الشاعر على اللعب مع الأساليب التي يتعامل معها النّص، إذ يُزاوج الشاعر بين أسلوبي الشّرط والنّهي مع البقاء على المسار نفسه الذي تتّصل به تفاصيل النّص الأصلي وأبعاده الرّؤيويّة.

ويتدخّل الأنموذج الشّعري اللاحق ومنذ بدايته في استحضار فكرة المثل العربيّ القديم: ((إياك وتأخير عمل اليوم إلى غد)) [2]، وتطويع جميع طاقات النّص وإمكاناته لصالح النّص الوافد:

لا ترجئنْ عمل الغداة إلى الغد ... ودع التردد فالحياة سباقُ

فلقد يطيق المرء أهوال الوغى ... لكنّ هول الفقر ليس يطاقُ [3]

فقد أعطى الشّاعر خصوصيّة استثنائيّة للنّص المُستثمر من خلال قيام الأفكار التي تضمّنها رباعيته على محوريّة الفكرة المُضمّنة في المثل السّابق الذكر، وإدخال نصّه في مسار السّياق النّصّي للمثل، إذ يكشف الشاعر في بداية رباعيته عن فكرة المثل المُضمّن من خلال الكائن التعبيري (لا ترجئنْ عمل الغداة إلى الغد)، مُتوصّلاً عن طريقه إلى

(1) ديواني: 55.

(2) جمهرة خطب العرب، أحمد زكي صفوت: 3 / 37.

(3) ديواني: 280.

العديد من الرّؤيات التي يُسيّرها خدمة لصالح النّص الوافد، فينصح المتلقّي في البيت الأوّل بضرورة عدم تأجيل عمله والابتعاد عن التّردّد (لا ترجئنّ عمل الغداة إلى الغد / ودع التردد فالحياة سباقُ)، مُستدلاً في ذلك على أنّ الإنسان قد يتحمّل ويصبر على كلّ هوان إلا هوان الفقر وذلّه (فلقد يطيق المرء أهوال الوغى / لكنّ هول الفقر ليس يطاقُ).

ينهض النّص التّالي على الآليّة نفسها التي اشتغل عليها الأنموذج السّابق من حيث انطلاقه ومنذ البداية على فكرة المثل العربي: ((ضرب أخماسا لأسداس)) [1] الذي يُضرب للنادم على التّفريط بالأمر:

إيّاك تضرب أسداساً بأخماسِ   وافتح عيونك لا تغترّ بالنّاسِ

من لم يكن يقظاً في كلّ مرحلةٍ   من الحياةِ يعِش في ظلمة الياسِ [2]

إنّ نظرة سريعة على هذا النّص سيُظهر لنا أنّ الذّات الشّعرية حاولت عن طريق التفاعل مع نصّ المثل أن تزيد من طاقة الرّؤيات الكامنة في النّص، من خلال التّركيز ومنذ البداية على عتبة المثل وتقديمه إلى المُتلقّي كدفعة أولى من هذه الرّؤيات، ولعلّ ما دفع الشّاعر إلى ذلك – أي استفتاح النّص بالمثل – هو رغبته في التأكيد على محوريّة النّص وحضوره الرّاسخ، الشاعر عطف مسار المثل من صيغته الماضية على صيغة النّهي المقترن بالفعل المضارع، وهو دليل على رغبة الشّاعر في ربط المُتلقّي بالعصر الحاضر وتجريده من آثام الماضي وضرورة تنبيهه باليقظة والانتباه وعدم الاغترار بالنّاس، وهو مما سيُوقف أخطاء الماضي ويمنعها من التّكرار.

كما رأينا فإنّ الشّاعر يحاول من خلال تناصّاته المختلفة تنويع الثّقافات والأساليب في نصوصه بما يُعزّز من فاعليّتها ويجعلها قادرة على النّهوض والتّجدّد وحماية نفسها على النّحو الذي يجعلها قابلة للتّاقلم والتّفاعل الإيجابي مع مجموع المتلقّين.

(1) مجمع الأمثال: 1 / 418.

(2) ديواني: 226.

طبيعة اللغة الشعرية

تتحدد طبيعة اللغة الشعرية عند الشعراء عامة وعند أحمد حلمي بصورة خاصة بتنوع الأساليب التي يلجأون إليها، فهو على هذا الأساس يعني: مجموع الأساليب التي يلجأ إليها الشّاعر في تكوين لغته الشّعريّة، ومن ثمَّ ستكون لغة الشّاعر ((ذات طبيعة شعرية أو جمالية عندما يهيمن جانبها التعبيري: أي عندما تنحرف اللغة إلى الحد الأقصى عن الاستعمال الاعتيادي بوساطة وسائل تضع العملية التعبيرية في المقدمة)) [1]، والمقصود بهذه (الوسائل): الأساليب التي يعتمدها الشاعر.

ما دامت اللغة عنصراً من عناصر الشعر المهمة فحريٌّ ((بالشعراء أن يسلكوا فيها مسلكاً يستطيعون من خلاله أن يقوموا بتأدية المعاني بالطريقة التي ترتقي باللغة – مفردات وتراكيب – حتى تختلف عن الاستعمال العادي للألفاظ سواء في النثر أو لغة القول اليومي)) [2]، ولا نعني بذلك أنه سيكون مجبراً على التزام أساليب معينة في جميع نصوصه الشعرية، إذ إنّ الشاعر ((مهما حرص.. على خصوصية نصه، فإن مؤثرات اللغة والثقافة التاريخية والأفق الثقافي وعصر النص والمحيط تحتل موقعاً لها على الورقة البيضاء وتفعل فعلها في حركة أصابع الشاعر)) [3]، وبالتالي سيتعرض النّص لضغوطات عدّة تؤثر فيه سلباً أو إيجاباً بخصوصية فردية وضمن رؤية خاصة به، وعن طريق تفاعل أجزاء النص فيما بينها – من جهة – وتفاعلها مع هذه الضغوطات – من جهة أخرى – فإن الأمر سيحسم لصالح النص، باعتبار أن اللغة هي ((المثال الأسمى لبنية علاقاتية مكتفية بذاتها لا أهمية لأجزائها المكونة لها إلا بالتفاعل مع روابطها)) [4].

(1) البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ترجمة: مجيد الماشطة: 69.

(2) من الظواهر اللغوية في الشعر العربي المعاصر: دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، د. فريد العمري: 88.

(3) الكشف عن أسرار القصيدة: 5.

(4) البنيوية وعلم الإشارة: 23.

غير أنّ ما قلناه لا يعني أنّ اللغة ستكتفي بتفاعلها وعلاقاتها بين أجزائها مبتعدة عن منشئها، إذ إنّ اللغة الشعرية مرتبطة بالإنسان الشاعر في علاقته بالحياة وليست مجرد تركيب علاقات جديدة بين مفردات اللغة [1].

وفي تحديد طبيعة اللغة عند أحمد حلمي نجد أنّ الشاعر يميل إلى استخدام العديد من الأساليب اللغوية مستثمراً إيّاها في تفجير طاقات اللغة الكامنة فيها، وإذا كان لهذه الأساليب دور في رسم خارطة اللغة الشعرية لأحمد حلمي فلبعضها الدور الأكبر في ذلك، ومنها:

1. أسلوب التضاد:

يميل الشاعر أحمد حلمي كثيراً إلى هذا الأسلوب لأنه يصنع نوعاً من التحدي بين المعاني والمنافسة على الظهور [2]، ويُحفّز القارئ لقراءة علامة مهمة من علامات النص المثيرة ((لأنها تعتبر منعطفات تثير الانتباه، ويحس عندها باللامعقول المبدئي، لأنه استطاع جمع ما لا يجتمع)) [3]، ففي النموذج اللاحق يتجه الشاعر إلى وضع قدر عالٍ من العلامات المتضادة، التي تستثير القارئ وتضعه أمام متعة قرائية وتحدٍّ صعب في فهم الجمع بين هذه المعاني، وهو ما ينعكس إيجابياً على أسلوبية النص الشعري ويؤهّله لتسلّم محور مركزي في الخطاب الشعري عامة وخطاب شعراء المرحلة خاصة:

أنظر إلى الدنيا فهل تجد امرءاً ... من شرّها أو من بلاها ناجي

جال الشقاء بعامرٍ وبغامرٍ ... وهوى الفناء بقانطٍ وبراجِ [4]

هنا ينفتح النص على تركيبين متضادين هما (عامر / غامر) و (قانط / راجي) مشكلاً بذلك علامتين مثيرتين للقارئ، معتمداً في بنائهما على الفعل الذي يعزّز من

---

(1) ينظر: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر: 233.

(2) ينظر: الأسلوب – دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، احمد الشايب: 188.

(3) شعر أدونيس: البنية والدلالة: 64.

(4) ديواني: 108.

حركة النّص وبالتالي سيكون عاملاً مهمّاً في تصعيد مناخ الإثارة الذي يخلّفه عنصر التضاد، فقد أتت العلامة الأولى في بنائها على الفعل (جال)، وجاءت العلامة الثانية قائمة على الفعل (هوى)، ويحاول الشاعر فيهما مقاربة الكيانات المتضادة من خلال الجمع بينها في نص شعري واحد، وهو نوع من المواجهة والتحدي يصنعه الشاعر في سبيل إثارة المتلقي ومحاولة تأليفهما وتوحيدهما في كيانٍ واحدٍ، ((لأن القارئ يعرض عليه طرفان متناقضان يحيلان على رابط داخلي، والحدث الشعري يتولد داخل هذا الرابط الذي يبحث عن نقطة التلاقي المركزية بين المتنافرات)) [1]، وهو ما يحسم إيجابياً لصالح النص إذ إنّ ((الشعر يولد من المنافرة)) [2] وعلى ذلك فالأمر يتطلّب من الشاعر أن يشحن نصّه بالمزيد من التضادات اللغوية وصولاً إلى أنموذج شعري تتمثّل فيه روح الشاعر.

وإذا كان ما قلناه صحيحاً فإنّ الشاعر وفي أنموذجٍ لاحق يحاول الجمع بين كيانين متضادّين آخرين، مع محاولة الضغط عليهما في حركة متوازية وبمساعدة عامل آخر هو التكرار مع التلاعب في ترتيب المفردات المكوّنة للجملة، في سبيل الضغط على جزء معيّن من النص واستثمار جميع طاقاته وصولاً إلى حالة من الحضور الذهني للمتلقي والتوحّد مع النّص:

تبدّدنا المنايا في سكونٍ ويمحو جمعنا سفي الرياحِ

فكم جاء الصباح بلا مساءٍ وكم جاء المساء بلا صباحِ [3]

يُظهر الشاعر في البيت الأوّل من النّص حالة من الحزن والأسى التي تموج به نفس الشاعر، مستذكراً في ذلك مشهد النهاية الأليمة التي تتمثّل أمام مرأى الشاعر التي وضعته عند نوع من المستوى الإشكالي في رسم ملامح الرؤية الشعرية للحياة عند الشاعر، وقد

(1) شعر أدونيس: البنية والدلالة: 64.

(2) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين: 129.

(3) ديواني: 120.

خدمت هذه الإشكالية الكائنات المتضادة في حضورها في النّص مرتين، إذ جاء المتضادّ الأوّل في الشطر الأوّل من البيت الثاني (الصّباح) محقّقاً بذلك حضوراً فعلياً على مستوى الحدث على حساب المتضاد الثاني (مساء) الذي حضر في النّص وحُجِب حضوره في الحدث بفعل أداة النفي (بلا)، بينما جاء المتضاد الثاني في الشطر الثاني من البيت نفسه (المساء) محقّقاً الحضور ذاته على حساب قرينه الأوّل (صباح)، الذي حضر في النّص وغاب بشكلٍ كليّ عن الحضور في الحدث بفعل أداة النفي (بلا)، وكما هو مُمثّل في الشكل الآتي:

جاء الصباح ————— بلا مساء

جاء المساء ————— بلا صباح

وفي الوقت الذي يستمر فيه الحزن والألم في التوغّل إلى أعماق الذّات الشّاعرة وممارسة جميع الضّغوطات عليها، يختلط الحزن والفرح عندها ويصعب التمييز بينها وحينها سيكون طعمهما ونكهتهما واحدة:

أصبحتُ في جوّي أطيرُ مرنّماً أحكي الحمام تهيمُ حيثُ تريدُ

لا تدرك الأيّامُ كنه سريرتي فرحُ الحمامِ ونوحها تغريدُ [1]

يكشف الشّاعر في هذا النّص عن حالة من التوحّد والانعزال عن العالم الإنساني كونه عالماً مليئاً بالتّداعي الذي افتقد فيه الشّاعر عنصر الاستقرار النّفسي، ولذا فإنّه ابتعد عنه مُحلقاً إلى عالم آخر (أصبحتُ في جوّي أطيرُ مرنّماً) محاولاً التّوحّد مع طائر الحمام محاكياً إيّاه في كلّ شيء (أحكي الحمام تهيمُ حيثُ تريدُ)، أملاً في أن يكون هذا العالم منفذ الشّاعر وخلاصه من دوّامة العالم البشري، وفي سبيل التّعبير عن عمق المأساة التي يمرّ بها فإنّه ينفي أن تكون الأيّام قد أدركت بعدُ كنه الشاعر وتجلّت لها شخصيّته (لا تدرك الأيّامُ كنه سريرتي)، مُعلّلاً أنّ الأوراق قد اختلطت على الأيام فلم تعد تميّز بين فرح الحمام (الشّاعر) وبين حزنها فكلّه يصدرُ في تصرّفٍ واحدٍ هو التّغريد.

---

(1) ديواني: 136.

2. توظيف الألفاظ الشّعبيّة والأجنبيّة:

يميل الشعراء في بعض الأحيان إلى استخدام بعض المفردات الشعبية في سبيل الاقتراب من لغة الحياة اليومية، على أنّ ذلك لا يعني أن تكون اللغة الشعرية ((مثل لغة الناس ولكن بمعنى أنها تحمل نبض الحياة الجديدة، فهي قريبة من روح العصر وروح الناس وليست لغة الناس في الوقت نفسه، وهو ما يقيم علاقة تواصل بين الشاعر والمتلقي)) [1]، فاللغة الشعرية متصلة باللغة الاجتماعية، والشاعر مهما خرج عن العام إلى الخاص يبقى مرتبطاً بالعام لأنه يتعامل مع لغة الآخرين [2]، والشاعر أحمد حلمي كانت له العديد من المحاولات الشعريّة التي يُوظّف فيها اللغة الشعبية في عددٍ من نصوصه، وقد انتخبنا هنا عدداً من هذه النماذج الشعرية التي تشير إلى ذلك، ومن ذلك قوله:

يملي علينا الدهر من أنبائه عِبراً يحار بها أولو الألبابِ

كم شامخٍ في الدّست يحسب آنّه وُهِبَ الخلودَ هوى إلى الأعتابِ [3]

ينفتح هذا النّص على محاولة الشاعر في مقاربة الأشياء وإضفاء صفة الأنسنة عليها، إذ يُحدّد الشّاعر للدّهر (الذي يشير إلى عنصر الزمن واستمراريّته) معالم شخصيّة ويُخضع له لغة خاصّة تتمثّل في شيءٍ من الحكمة التي يحار بها أولو الألباب ! ويكشف في البيت الثّاني عن حقيقة أزلية ماثلة أمام العيان في كلّ زمانٍ ومكان تقوم على تبدّل الناس في أدوارهم (كم شامخٍ في الدّست يحسب آنّه / وهب الخلود هوى إلى الأعتابِ)، أملاً في أن تقود هذه الحقيقة الذّات المتلقّية إلى ضفّة النجاة، وفي سبيل أن ينجح الشّاعر في ذلك فإنّه سيحاول الاقتراب من المتلقّي من خلال ممارسة لغته اليوميّة التي يتكلّم بها،

(1) الشعر العربي المعاصر: عز الدين اسماعيل: 179.

(2) ينظر: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر: 230.

(3) ديواني: 70.

إذ يُوظّف الشّاعر في هذا النّص مفردة (الدّست) التي تُشير في معانيها إلى المكانة العاليّة التي قد يتقلّدها أيُّ إنسان.

يُوظّف الشّاعر في نصٍّ آخر مفردة أجنبيّة عصريّة مُحاولاً الانفتاح على روح العصر والاقتراب من الذّات المتلقّية، من خلال محاورتها باللغة والصيغة التي تفهمها مضيفاً إلى النّص أبعاداً ودلالات جديدة:

جئنا إلى الدكتور نشكو علّة ... أعراضها التسويف والهجرانُ

قد حكّم الأزمان فيما بيننا ... والظلم ما حكمت به الأزمانُ [1]

إذ يستهلّ الشاعر نصه بالفعل الماضي (جئنا) المقترن بالتّركيب اللغوي (إلى الدكتور نشكو علّة) الذي يوحي لنا بوجود تطوّرٍ دلاليّ وعصري كامن في التركيب اللغوي السّابق كلّه: (جئنا إلى الدكتور نشكو علّة)، فجميع أجزاء هذا التّركيب هي مما ألفناه في استخداماتنا اللغويّة الأصيلة عدا مفردة (الدكتور) التي ليس لها أيّ وجود ضمن مساحة المعاجم العربية، إنّ اجتماع المفردات السّابقة بهذه الصيغة وفّر لنا مساحة جديدة للتأمّل مما يتبادر إلى ذهن المتلقّي واقع الحضارة التي وصلت إليه في عصرنا الحالي، كما نجد في التركيب اللغوي الآخر.

إنّ الفضاء الإيحائي الذي وضعنا الشّاعر تحت مظلّته في سياق الخطاب الشعري لهذا النّص مرهون بآليّة الوسائل المستخدمة في بنائه وتشييد أركانه، فالتفاصيل الجزئية التي تجلّت لنا في البيت الأوّل (أعراضها التّسويف والهجرانُ) جاءت لتكشف لنا عن حساسيّة المعنى الذي تُشير إليه مفردة (علّة)، الناشئة أصلاً بسبب الحكم القاسي الذي أصدره الزّمان والمُتّصف بالظلم الذي كشف عنه الشّاعر في البيت الثّاني بقوله: (قد حكّم الأزمان فيما بيننا / والظلم ما حكمت به الأزمانُ).

---

(1) المصدر نفسه: 342.

لعلّ الشّاعر وهو بصدد استثماره للمُفردات الشّعبية قد يفشل أحياناً حينما يُسخّر هذه الأسلوب من أجل أن يستقيم الوزن وحسب، أو من أجل ملء فراغ معيّن داخل النّص، كما في هذا الأنموذج:

لقد فسدت طباع النّاس حتّى   كأنّ الأرض أنبتت الفسادا

إذا ما ردت في الدنيا صلاحاً   فقد أخطأت ما عشت المرادا (1)

إذ يواصل الشّاعر في هذا النّص وتحديداً في البيت الثّاني جهده في توظيف المفردات الشّعبيّة القريبة من الذّات المتلقّية واستثمارها، رغبة منه في استدراجها إلى منطقة النّص على النحو الذي يُلبسها شيئاً من المعطيات الفكريّة الكامنة فيه، لكن الشّاعر في هذا الأنموذج الشّعري سيُخلُّ بالمنهج الذي اتّبعه في توظيفه للمفردات الشّعبيّة من جهتين، الأولى أن مفردة (ردت) التي تنطبق عليها جميع قواعد اللهجة الفولكلورية للمجتمع، وأصلها نابع من الكيان اللغوي (أردت) إلا أنّ الشّاعر جاء بها من أجل أن لا يُخلَّ بالوزن الشعري الذي حافظ عليه كثيراً بل وعدّه سمة أساسيّة من سمات الشّعر ضمناً (من خلال هذا الكمّ الهائل من النصوص الشعريّة المستجيبة لقانون الوزن) لا صراحةً (الذي سنتناوله في مبحث الموقف الشّعري لاحقاً إن شاء الله تعالى).

النّص الشّعري السّابق هو من بحر الوافر ولو استخدم الشاعر المفردة (أردت) التي لها جذور أصيلة في أساس اللغة لاختلَّ الوزن مما استدعى الشّاعر النّأي بها جانباً وتوظيف المفردة (ردت)، والثانية أنّ التّواصل الوعظي للذّات المتلقّية من قبل الشاعر الذي يُمثّل مجموعة الحكم التي تُزيّن رؤيته وتوجّه الذّات المعنيّة (المتلقّية) قد تصطدم بهذا النّص كونه يحمل أبعاداً مناقضة لما عهده عند الشّاعر من أبعاد إصلاحية لا تهديميّة إن صحَّ التّعبير، ونرجّح أن يكون هذا الأمر ناتجاً عن رغبة الشّاعر في تنويع في القيم التّعبيريّة ليكون للذّات المتلقّية الوقت الكافي للتأمّل والحرّية في الاختيار.

---

(1) ديواني: 156.

3. توظيف الألفاظ القديمة:

يميل الشاعر في بعض النصوص إلى توظيف ألفاظ عربية قديمة في سبيل إثبات إمكاناته اللغوية مما يؤكّد اطلاع الشاعر على العديد من الكتب العربية القديمة، ومحاولة الشاعر هذه تأتي في خضم إثرائه للغة نصوصه الشعرية متضافرة مع العديد من الأساليب التي تكلمنا عنها سابقاً وما بقي منها، إذ يتوجه الشاعر وهو بصدد رسم معالم نصوصه الشعرية إلى الكشف عن طاقات بعض المفردات العربية القديمة وتفجيرها، ومن ذلك قوله:

سلِ الأيام هل بسمت بوجهٍ ... وهل لانت؟ يعاجلك الجوابُ

فلو نطق السحاب الجون يوماً ... لردّ عليك بالنفي السحابُ [1]

إذ جاء هذا النّص على مفردة عربية قديمة هي مفردة (الجون) التي تعني في معاجم اللغة: اللون الأسود المشربّ بالحمرة [2]، ولحن إذا تأملنا النص وقرأناه قراءة عميقة فسنلاحظ محاولة الشاعر وسعيه لأنسنة العالم واستنطاقه والاشتغال على إنشاء مناخ حواري بين الإنسان والسحاب (الجون) ! إنّ توظيف الشاعر لمفردة الجون ساعد على هيمنة النّص وشكّل له نوعاً من الثقل الصوتي ذي الإيقاع القوي وأضفى عليه شفرة سيميائية تضع المتلقي في موضع التحدّي لشحن طاقاته القرائية والالتفات حول النص في سبيل فكّ شفراته.

العلاقة ما بين الشاعر أحمد حلمي عبد الباقي وبين اللغة علاقة عطاء وتوليد دلالي، سواء حينما يستخدم اللغة في ألفاظها المعاصرة أم في توظيفه لمفرداتها القديمة، فقد يذهب وهو بصدد تشكيل نصوصه الشعرية إلى استثمار إمكانات المفردة القديمة وشحن النّص بالعديد من هذه المفردات كما في هذا الأنموذج:

يعقّ النهى من عاش يمضي سادراً ... أبداً ويجنف عن طريقٍ لاحبِ

---

(1) ديواني: 62.

(2) ينظر: لسان العرب، لابن منظور، تقديم الشيخ عبد الله العلايلي: الجزء الأول، مادة جون: 537.

فاحـذر تميـل إلـى الفـراغ فإنّمـا يـسمو الفتـى لقيامـه بالـواجبِ [1]

إذ يرسم الشاعر أبعاد هذا النّص مشحوناً بعـدد مـن المفـردات القديمـة فيستحـضر مفردة (السادر) التي تشير في دلالتها المعجمية إلى معنـى: الحائر، ويشحن الـنّص بمفـردة (يجنف) التي تشير إلى معنى: يميل [2]، ويأتي بمفردة (لاحب) التي تعطي معنـى: الـسائر في الطريق الواضح [3]، ولعلّ الشاعر في ذلـك يحـاول أن يـضع المتلقـي في دائـرة مـن التأمّـل والتعرّف على أبعاد المعاني التي تمنحها هذه المفـردات، علـى النحـو الـذي يمكّـن المتلقـي الوصول إلى عمق دائرة النّص وكشف أسراره وتشرّب معطياته الوجدانيـة وتمثّـل طبقـات التعبير الكلامي الكامنة فيه.

ويعبّر الشاعر في نصٍ آخر عن رؤيته الشعرية للدنيا فيـشبّهها بالـسّراب متـسائلاً إذا كان السّراب يروي ظمأ العطشان، فيأتي الجواب بـالنّفي مُحمّـلاً بالعديـد مـن المفـردات العربية القديمة:

هـي الـدنيا ومـا فيهـا سـرابٌ وهـل يـروي الـسراب غليـل صـادي

يُريـك جهامهـا بحـراً خـضمّاً ولـيس جهامهـا غيـر الثّمـادِ [4]

يكشف هذا النّص عن قدرة الشاعر الفائقة في محاولتـه المزاوجـة بـين أصـالة اللغـة وعصريتها، مما يضع المتلقي في مناخ من الجهد القرائي محـاولاً الوصـول إلى منطقـة الـنّص واقتحام أسراره والكشف عن كنوزه.

يضعنا الـشاعر في هـذا الأنمـوذج أمـام نـصٍّ ملـيء بالمفاجـآت وعـامرٍ بالتفاصـيل اللغوية والصورية والإيقاعية في آنٍ واحدٍ، فالقارئ لهذا النّص سيحسّ وكأنه أمـام حركـة متوازنة قويّة تدفعه إلى مسارٍ معيّن، والملاحظ على هذا المسار أنّـه يتجـه في حركـة سـريعة

---

(1) ديواني: 76.

(2) لسان العرب، لابن منظور، تقديم الشيخ عبد الله العلايلي: الجزء الأول، مادة جنف: 514.

(3) الإرشاد الأصغر، إعداد: خليل توفيق موسى: 502.

(4) ديواني: 145.

من الأعلى (جهامها) التي تشير في معناها المعجمي إلى السّحاب، والمتّصفة بالـ (خضم) التي تدلّ على كثرة الماء مالحة المعنى دلالة الثقل اللفظي والمعنوي، متّجهة إلى الأسفل (الثّمادِ) التي تعطي معنى الحفر العميقة، وعلى الرّغم من سرعة هذه الحركة إلا أنّها اتّسمت بالثّقل المتّجه في نهاية النّص إلى الخفة والاستقرار، ومن ثمّ التّوقّف بسبب وجود حواجز طبيعيّة (القافية) تمنع استمرارية الكلام وتجعله يقف عند حدٍّ معيّنٍ، فضلاً عن بناء الرّباعيّات المعروف الذي يمنع النّص من الاستمرار.

4. تنوّع الأساليب اللغوية وثراؤها:

الشاعر أحمد حلمي على إدراكٍ تامٍّ بأهميّة اللغة وقدرتها على النّهوض بالشعر لتسلّم دوره الثّقافي والحضاري معاً، لذا فإنّه يتّجه أحياناً إلى التّركيز على عدد من الأساليب اللغوية كأسلوبي (الشرط والنهي) لما لهما من دور أساسي في تثبيت قيم الشاعر وطموحه القائم على تخليص العالم البشري مما هو سلبي - في نظره – ومن ثمّ قيام مجتمع قائم على عنصري الفضيلة والأخلاق وهو ما يطمح إليه الشاعر فعلاً، فالتّجربة الشّعرية التي أنتجها أحمد حلمي (المتمثّلة بأعماله الشعريّة وهو ما مثّلها: ديواني) قائمة على رؤية حقيقيّة صادرة عن تجارب عميقة مارسها الشاعر بنفسه أو مارسها غيره وحوّلها إلى تجربة شعريّة غاية في الثراء.

- أسلوب النّهي:

يشتغل الشاعر في توظيفه لأسلوب النّهي على تكوين نصٍّ قائم على تجريد الذّات الإنسانية من صفاتها السّلبية، بما يعكس تصوّراتها الفطريّة لمحيطها وما ينتج عن ذلك من طمأنينة الذات وتمكّنها من العلوّ والارتقاء فوق مستويات شهوانية النّفس، ولكشف ذلك اخترنا عدداً من النصوص الشعرية التي تستهلّ بأسلوب النهي، ومنها قوله:

لا تسخرنّ مدى الحياة من امرئٍ   واقبس من الأدب الرفيع مثالا

مـن عـاش يحـترم الأنـام بفعلـه ... يـزدد علـى مـرّ الزمـان كمـالا [1]

يستهلّ الشاعر خطابه في هـذا الـنّص بـأداة النهـي (لا) - المتمثلـة بـالواعز المُجـرّد للذات من شهوانيّتها - والمقترنة بالفعل (تسخرنّ) - الـذي يُمثـل شـهوانية الـنفس -، إذ يقوم الواعز (لا) بتخليص الذات مـن غرائزهـا الـسلبية عـن طريـق تنفيرهـا مـن الفعـل السلبي (تسخرنّ) وتوجيهها نحو فعل الخير الإيجابي (واقبس مـن الأدب الرفيـع مثـالا)، ثمّ يحاول الشاعر إقناع المتلقّي عن طريق إيجاد الـدليل الـذي يقـوده إلى الامتثـال لخطـاب النهي المتمثّل بجملتي الشّرط في قوله: (مـن عاش يحترم الأنام بفعلـه / يـزدد علـى مـرّ الزمـان كمالا).

ولا يمكن للشاعر أن يستسلم أمام وطأة الضغوطات الـتي يـشاهد فعلـها مـن لـدن الآخرين، بل يستمرّ في الكشف عن رؤيته القائمة على أسـلوب النهـي وتثبيـت معطياتهـا في أعماق الذات الإنسانية المتلقّية، ومن ذلك قوله:

لا تغـضبنّ علـى الزّمـان تذمّـه ... لـيس الزّمـان وإن أبيـت سـواكا

مـن يـسبر الأيـام في دورانهـا ... يـزدد علـى طـول المـدى إدراكـا [2]

في البيت الأوّل يستهلّ الشاعر خطابه بأسلوب النهي المتمثّل بـالأداة (لا) الرّادعـة، والمقترنة مع الفعل (تغضبنّ) الكامنـة فيـه صـفات الـنفس الـسلبية فـضلاً عـن الـصفات السلبيّة الأخرى (تذمّه)، وفي سبيل ترسيخ الـصّفات الإيجابيـة في الـذّات المتلقّيـة يوظّـف الشاعر العديد من الأساليب اللغويّة متضافرة مع أسلوب النهي، ففي الـشطر الـثاني مـن البيت نفسه يوظّف الشاعر أسلوب النفي (لـيس الزّمـان وإن أبيـت سـواكا) كـدليل أوّل لتثبيت معطيات أسلوب النهي، ثمّ يأتي البيت الثاني مُحمّلاً بأسلوب الـشّرط (مـن يـسبر الأيام في دورانها / يزدد على طول المدى إدراكا) الذي يُجرّد الذات مـن شـكوكها الـتي

(1) ديواني: 293.

(2) ديواني: 285.

قد تكون ما زالت عالقة فيها، ولم يؤتِ الأسلوبان السابقان (النهي والنفي) أكلهما على النحو المطلوب.

وإذا ما تابعنا مسار الشاعر في رسم أبعاد هذا الأسلوب في شعره، فإنّنا سنجده يصرّ على إثراء نصّه بهذا الأسلوب مستهّلاً نصوصه بها مع التنويع في أساليبه اللغويّة التي تُثبّت معطيات النهي:

لا تطرق الأبواب تسأل حاجة إنّ السؤال يُغلّق الأبوابا

واعمل بجدٍّ لا تؤمّل صاحباً كم صاحبٍ عند النوائب ذابا [1]

إذ تتشكّل معالم الانقياد لأثر النهي المشحونة بطاقة النّص التي يمنحها هذا الأسلوب متضافراً مع الأساليب الأخرى الوافدة طواعية، في سبيل استحضار المزيد من الطاقات اللغوية لتمكين النهي من التّوغل في أعماق الذات وترسيخ معطياتها، تتواصل الأداة الناهية (لا) على التقليل من أثر الفعل (تطرق) وحضوره على مستوى الحدث الفعلي، غير أنّ الشاعر لا يكتفي بذلك لسببين أوّلهما: عدم وصول الفضاء الشعري للنّص إلى نهايته، وثانيهما: حاجة الشاعر لكلام يُثبّت أسلوب النّهي ومن ثمّ سيخدم المحور المركزي لرّؤية الشاعر الكامنة في النّص، ثمّ يكشف الشاعر في الشطر الثاني من البيت الأوّل عن السبب الذي دعاه لاتّخاذ هذا الموقف من الفعل (تطرق) لافتاً الانتباه إلى: (إنّ السؤال يُغلّق الأبوابا)، ومن أجل أن لا يترك المتلقّي في فضاء من الفراغ الروحي فإنّه يوجّهه إلى استبداله بالفعل المُجدي المليء بالعطاء (واعمل بجدٍّ لا تؤمّل صاحباً / كم صاحبٍ عند النوائب ذابا).

- أسلوب الشرط:

لا يختلف المسار التشكيلي لأسلوب الشّرط عن سابقه من حيث البناء، إذ تنهض النصوص المنجزة لهذا الأسلوب على توظيف العديد من الأساليب التي تدعم وجود الشرط وتقويّه، على النّحو الذي يُمكّن المتلقّي من تسلّم الإشارة التي يحتويها النّص،

(1) المصدر نفسه: 61.

ومن الملاحظات التي كشفت عنها الدراسة أنّ الشاعر في توظيفه لهذا الأسلوب غالباً ما يحاول التركيز على جواب الشّرط من حيث زيادة تفاصيله الذي سيزيد بالتالي من تقبّل الإشارة والانفعال مع عناصرها الجوهريّة، مما سيكون ذلك مُبرّراً لوجودها.

ولتوضيح ذلك سننتخب عدداً من النّصوص الشعريّة التي تمخّض عنها هذا الأسلوب، ففي هذا الأنموذج يوظّف الشاعر أسلوب الشّرط لتكريس أبعاد رؤيته المتمثّلة بـ (المصير)، وهي تكشف عن ميله إلى التنويع في الأساليب المستخدمة متعاضدة مع أسلوب الشّرط في سبيل تثبيت جذور الرؤية وتفعيل العناصر الفنّية فيما بينها مما ينعكس على الخروج بنصٍ ذي جمالية متفرّدة وحساسيّة عالية:

مصيرك بالذي تأتيه رهن فإن أحسنتَ أحسنتَ المصيرا

إذا وجّهت شطر الخير وجهاً فإنّك مُدرك خيراً كثيرا [1]

يستهلّ الشاعر هذا النّص بتشكيل الأبعاد المحوريّة لرؤيته الشعرية المتمثّلة بـ (المصير)، ثمّ يسعى في البيت نفسه إلى تثبيت هذه الرؤية عن طريق توظيفه لأسلوبين من الأساليب اللغويّة وهما أسلوب الشّرط (فإن أحسنتَ أحسنتَ المصيرا) والتّكرار لمفردة (أحسنت)، غير أنّ الشاعر لا يتوقّف عند هذا الحدّ ويكتفي بذلك لأسباب فنّية وموضوعيّة: تتعلّق الأسباب الفنّية منها بكون النّص لمّا يتمّ بعدُ (وسبق أن تحدّثنا عن حدود النّص القائم على شكل الرباعيات في التمهيد)، أما ما يتعلّق منها بالأسباب الموضوعية فكون الشاعر لم يتأكّد بعد من وصول الرسالة الكامنة في أعماق النّص إلى ذات المُتلقّي، إذ يستمرّ النّص بالاندفاع لتوطين هذه المعطيات مُخضعاً هذا الجزء من النّص لأسلوب الشرط مرّة ثانية، ومخضعاً البيت الثاني بأكمله لسلطته (إذا وجّهت شطر الخير وجهاً / فإنّك مُدرك خيراً كثيرا) وناقلاً فضاء النّص إلى مناخ التفاصيل المتمثّلة بقوله (كثيراً) أملاً في استدراج المتلقّي وإقناعه بفكرة الرؤية الكامنة في بداية النّص (مصيرك بالذي تأتيه رهنٌ).

(1) ديواني: 209.

ويشتغل الشّاعر في النّص التالي على المسار نفسه، منتقياً العديد من المفردات متضافرة مع أسلوب الشرط مما يدفع المتلقّي بالتالي إلى فعل الانقياد وراء أفكار النّص وما يحمله من رؤيات وأبعاد كامنة فيه:

هوّن عليك فكلّ خطبٍ زائلُ   ما إن صبرتَ وكلّ صعبٍ يسهلُ

من يحسب الأيام تعدل ميلها   يجد الحياة ثقيلة لا تحملُ[1]

إذ تتمظهر هنا العديد من المفردات كـ (خطب / صعب) التي توحي بمستوى الظرف القاسي الذي يمرّ به الآخر (المتلقّي)، مما يستدعي من الشّاعر أن يزوّد النّص بالعديد من المفردات التي تخفّف من وطأة القسوة، وقد احتفل النّص بهذه المفردات كـ (هوّن / زائل / صبرت / يسهل) ثمّ ينتقل الشاعر بالمتلقي في فضاء من التأمّل موظّفاً في ذلك أسلوب الشّرط الذي يفرض هيمنته على جزء كبير من هذا النّص، يستخدم الشاعر هذا الأسلوب في البيت الأوّل (فكلّ خطبٍ زائلُ ما إن صبرتَ وكلّ صعبٍ يسهلُ) ليحقّق فيه نجاحاً نسبياً في استدراج الذات المتلقّية وتماسها المباشر مع منطقة النّص والاندماج فيها ممهّداً بذلك لأسلوب الشّرط مرّة أخرى (من يحسب الأيام تعدل ميلها / يجد الحياة ثقيلة لا تحملُ) وهو يتشظّى في البيت الثّاني لدفع أفكار النّص ورؤاه إلى منطقة الذات المتلقّية وتعاطيها مما سيؤدّي إلى انعكاس ذلك إيجابياً لصالح النّص، ولعلّنا نلاحظ التفصيل الدقيق في جواب الشّرط لدى الشاعر (لا تحمل)، وكان عليه أن يكتفي بمفردة (ثقيلة) التي تمارس السلطة ذاتها في نفس المتلقي إلا أنّنا نجده لا يكتفي بذلك، بل يحاول استدراج العديد من الأساليب أملاً في تخفيف وطأة الألم ودفعه إلى أبعد ما يمكن عن ذات المتلقي، مما سيولّد عن ذلك فراغاً يحتاجه الشاعر لإشغاله بالمجال الرؤيوي الذي يكافح في سبيل تثبيت معطياته.

(1) ديواني: 295

وفي سبيل بعث الأمل في أعماق الذات المتلقّية ودفعها بجد نحو الأمام فإنّ أسلوب الشّرط سيلعب دوراً أساسياً ورئيساً في تفعيل النّص والبقاء به قريباً في علاقته مع الذات المتلقّية:

أجد في السعي لا تشنِ العنانا فإنّ السعي عنوان النجاحِ

إذا جاريتَ في الدنيا الأماني بلا جدٍّ قبضتَ على الرياحِ (1)

يطرح الشاعر على المتلقي فكرة الانتماء إلى منطقة النّص والائتلاف معها من خلال فعل الأمر (أجد) المقترن بشبه الجملة (في السّعي)، وبعد أن يستقرّ المكان يحاول الشاعر أن يهزّ أرضية النّص من خلال أسلوب النّهي المتمثّل بالجملة (لا تشنِ العنانا)، أملاً في استدراج المتلقي ودفعه إلى ساحة العمل الرؤيوي خطوة فخطوة، ثمّ يخفّف الشاعر من الأثر السلبي لأسلوب النّهي شارعاً في تحويل مناخ المتلقّي الغائم إلى فضاء من الأمل والتفاؤل بتوكيده (فإنّ السّعي عنوان النّجاح) التي تغلق على المتلقّي مصاريع البيت الثاني، غير أنّ أسلوب الشّرط سينقل المتلقّي في البيت الثاني في جوّ من الاختيار لإبلاغه بأنّ النتيجة ستكون سلباً إذا ما جارى الأماني وسعى وراءها تاركاً العمل وراء ظهره، وسيكون فعله هذا معوّماً لا يحمل طموحه في الوصول إلى قمّة الهدف وتحقيق حلمه.

الشاعر أجد حلمي عبد الباقي شاعر طموح لا يكتفي بالوصول إلى منطقة الشّعر وماهيته، بل يسعى دائماً إلى توطينه ليس لنفسه فحسب بل لجميع الباحثين عن طعم اللغة ونكهتها سواء أكان باحثاً أم متلقّياً، لذا فهو يسعى بجدٍّ من خلال استخدام جميع الأساليب اللغويّة للتّعبير عن أفكاره وإيصال نصّه إلى أرفع مستوى تسعفه به إمكاناته وقدراته الإبداعيّة.

(1) ديواني: 114.

الفصل الثاني

الصورة الشعرية




الفصل الثاني

الصورة الشعرية

مهاد نظري:

ترتبط الصورة الشّعرية بالوسائل الفنية ارتباطاً وثيقاً وهي باللغة أشدّ ارتباطاً من غيرها كونها وسيلة من وسائل استخدام هذه اللغة، على النّحو الذي يضمن به انتقال مشاعر صاحبها (انفعالاته وأفكاره) إلينا على نحو مؤثر [1]، وعلى الشاعر الذكي أن يبلور هذه الانفعالات جمالياً، لكي يستطيع نقلها وتوصيلها إلى الآخرين مؤثّرة فاعلة في النفوس [2].

تأتي أهميّة دراسة الصورة من كونها تُمثّل ((مصدراً مدهشاً لثراء التعبير وتوتره)) [3] وخطوة مهمة للباحث في سبيل ((دراسة جوهر الشعر، وما يتعلق به من مؤثرات)) [4]، فهي ((التي تؤسِّسُ الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الشعري)) [5]، وكونها تُمثّل أيضاً عقل صاحبها وطريقة تفكيره فهي ((تخضع لتوليفة تعكس طريقة تفكير مبدعها، ومن خلالها نجد صدى العقل الذي تربطه بالصورة صلة تنماز بالشفافية تترك تأثيرها)) [6]، لذا فقد أصبح تكوين الصورة ((الهندسة الأتقن والأرقى في صنع القصيدة القوية)) [7].

---

(1) ينظر: الفن الأدبي: أجناسه.. أنواعه، د. غازي يموت: 70.

(2) ينظر: علم الدلالة العربي: 454.

(3) في حداثة النص الشعري – دراسات نقدية –، د. علي جعفر العلاق: 146 – 147.

(4) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح: 7.

(5) دراسات في نقد الشعر، إلياس خوري: 173.

(6) الصورة في شعر الرواد، علياء سعدي الجبوري (أطروحة دكتوراه): 6.

(7) العقل الشعري، خزعل الماجدي، الكتاب الأول: 385.

تُعرف الصورة الشعرية – حسب سي. دي لويس – بأنّها ((رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة)) [1]، لأنّ غرض أي صورة هو تكثيف الشعور أو الإحساس الذي تثيره أية فكرة تسعى التّجربة الشّعرية من خلال صورها إلى تجسيده حسّاً وفكراً في آنٍ واحدٍ [2]، وهي في نظر (فان) أكثر تفصيلاً ووضوحاً فقد عرّفها بأنّها ((كلامٌ مشحونٌ شحناً قوياً، يتألف عادة من عناصر محسوسة، خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة)) [3]، وعلى هذا فهي ((تمتلك قوة خارقة قادرة على زعزعة تماسك المادة عند الدخول في صومعة التجربة، حتى تصبح رسماً بالكلمات كما لو كانت مرسومة بالألوان والحركة، فتوحي بالتجربة)) [4] لما تصنع في نفوسنا من تأثير وتفاعل فني ((بين الفكرة والرؤية الحسيّة عن طريق جودة الصوغ والسّبك بلغة شعرية انفعالية صافية بعيدة عن التجريد المستغلق والخطابية المباشرة)) [5]، وعلينا هنا أن لا نعتقد أن الفكرة هي الصورة نفسها إذ إنّ جوهر الصورة يكمن ((في حقيقة أنها تعبر عن وحدة العام والفردي في شكل الخاص، في حين إنّ الفكرة تعبر عن هذه الوحدة في شكل الشمولي)) [6].

ونظراً لما تمتلكه الصّورة الشّعرية من قوة وأثر في إثارة العواطف والاستجابات للعاطفة الشعرية، وما تُشكّله من خطورات فقد وضعها الباحثون والنقاد في مقدمة القضايا التي يُعنى بها مشغلهم النقدي الخاص بوصفها ((المركز البؤري للبناء الشعري

---

(1) الصورة الشعرية: 23.

(2) ينظر: مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان: 117.

(3) التجربة الخلاقة، س. م. بورا، ترجمة سلافة حجاوي: 14 – 15

(4) الصورة في شعر الرواد: 108.

(5) مستقبل الشعر وقضايا نقدية: 119.

(6) جماليات الصورة الفنية، ميخائيل أوفسيانيكوف – ميخائيل خرابشنكو، ترجمة رضا الظاهر: 15 – 16.

كله تعمل بوسائلها الخاصة لتحقيق ذلك المطلب)) [1]، وعليها تتكئ عملية نجاح النص الإبداعي ووصوله وهيمنته على أجواء الروح البشرية التي تعتبر الشُعر نقطة انطلاق لها، فهي أعمق أدوات الشّاعر في الكشف عن تجربته بوصفها الحيّز الرئيس الذي تبرز فيه الطاقة الإبداعية [2].

يشترط النّقاد لنجاح الصورة ضمن السّياق النّصّي للكائن الشّعري التناسب بين أجزائها، فيُنظر إليها من حيث الإيحاء والإيجاز وأن ((تكون العلاقات القائمة بين عناصر الصورة جديدة ابتكرها أو اكتشفها الشاعر بنفسه)) [3]، كما يشترط أيضاً التوافق بين الصورة والموضوع الذي تطرحه القصيدة [4]، وهنا ستكون الصّورة خير ما يُمثّل الشّعر على هذا النّحو.

ستتعرّض الصورة في هذه الدراسة إلى تناول مصادر الصّورة عند الشاعر التي تعتمدها تجربته في صياغة الصورة، كونها ستكشف النّقاب عن المخبأ الأمين الذي يُزوّد الشّاعر بصوره، كما أنّها ستتناول الأنماط التي اهتمّ بها الشاعر، التي تنوّعت وتداخلت مع بعضها البعض، وأهمّ هذه الأنماط الصورة الحسّيّة (البصرية والسمعية) والصورة الكلية والجزئية والصورة الثابتة والمتحركة، ثمّ تأتي دراسة القيمة التعبيرية للصورة للكشف عن مكوناتها ومصدر ثرائها.

---

(1) الصورة في النقد الأوربي (محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم)، د. عبد القادر الرباعي، مجلة المعرفة، العدد 204، السنة السابعة عشرة، دمشق، شباط 1979: 60.

(2) ينظر: الطرق على آنية الصمت: 63.

(3) الصورة الشعرية عند السيّاب، عدنان محمد علي المحادين، (رسالة ماجستير): 29 وينظر: الصورة الشعرية: 100.

(4) ينظر: وهج العنقاء: 76، الصورة الشعرية: 100.

مصادر الصورة

ثمّة علاقة جدلية بين الشاعر وصوره أو بعبارة أكثر دقّة: هناك علاقة متينة بين تجارب الشاعر ومصادر صوره، علاقة بين قطبين لا يمكن لأحدهما أن يستغني عن الآخر في عمليّة البناء الصّوري للنّص الشعري، ذلك أنه من غير الممكن أن تقفز الصورة إلى النص الشعري عند أي شاعر مهما كانت لغته أو جنسه أو شكله الفنّي الذي يشتغل عليه، من دون أن تكون هنالك مصادر يستقي منها هذا الشاعر صوره، وقد يكون مصدر هذه الصور موضوعها الذي تعرض له [1]، إذ لا بدّ أن تتكئ هذه المصادر بدورها على تجارب عاشها الشاعر، أو تخيّلها، أو عاشها مجتمع من المجتمعات التي تأثر بها، فتولّد عنها قصيدة ترتقي لمستوى الخلود.

والأمر الذي يطرح نفسه هنا ويدعونا للتساؤل هو: أيّ نوعٍ من التجارب تلك التي تُثير الشاعر فيستثمرها؟ فهو – أي الشاعر – قد ((يستمد صوره من تجربته مجتمعةً كلاً موحداً)) [2]، فهل هناك تجارب بعينها يعتمد عليها الشاعر من دون غيرها؟ إنّ الإجابة على هذه التساؤلات تستدعي منا الكشف عن أهمية هذه المصادر، وكيفية وصول الشّاعر إليها.

لمصدر الصورة أهمية كبرى تكمن في أنه ((يؤدي دوراً مهماً في عمل الصورة ومضمونها، ومن الممكن أن يصل هذا الدور إلى مستوى التّحديد الكامل لعملها ومضمونها)) [3]، وحينها ستتمكّن الصورة من ارتداء دورها (الأهم) الذي تقوم به في القصيدة والتحرر من جميع الضّغوطات التي قد تعيقها عن أداء هذا الدور، فهي إذاً بمثابة البيان الذي لا يمكن للصورة أن تحيد عنه، وعليه فإن هذه المصادر إذا ما حُجبت عن الصور فإنّ ذلك سيؤدي إلى تحطيم عنصر أساسي يرتكز عليه الشعر وتعطيله عن الدّور

---

(1) ينظر: الصورة الشعرية عند السيّاب: 23.

(2) المصدر نفسه: 23.

(3) جدلية الخفاء والتجلي – دراسات بنيوية في الشعر –، كمال أبو ديب: 28.

المُناط به، إذ إنّ الصورة تُمثّل في الأساس ((المصدر الرئيس للشعر النقي، وهي تجد ذاتها الحواجز القوية التي انسحبت وراءها القوّة الرئيسة من الشعر)) [1].

يعتمد الشاعر أحمد حلمي عبد الباقي في رسم ملامح صوره الشّعريّة على العديد من المصادر، ولعلّ أبرز هذه المصادر هي:

1. المصدر التراثي.
2. المصدر الديني.
3. المصدر الذاتي.
4. المصدر الواقعي.

ومن الأمور الواجب ذكرها هنا أنّ الشّاعر في لحظة تركيبه للصور لا يُشترط عليه أن يستمدّها من مصدر واحد، إذ أنّ من الممكن أن يستمدها من مصدرين فأكثر [2].

1. المصدر التراثي:

ونعني بالمصدر التراثي الإدراك الحسّي والوجداني للشاعر الذي يتمثّله من خلال تجارب الموروث الذي يمسّه، وما يقتبسه من صور هذا الموروث بحيث يؤدي عملاً فنياً في السياق الكلي للقصيدة [3]، وذلك حين يعمد الشاعر في كثير من الأحيان إلى الموروث الثقافي مستخدماً عناصره بحيث يستحيل هذا المضمون إلى صورٍ شعريةٍ تومئ إلى حالة ما [4].

من الظاهر أنّ هناك علاقةً ما تُلحّ على الشاعر وتدفعه إلى تفحّص الكون التّراثي والخروج بمنجزٍ أكبر من تلك الإنجازات التي تفتقد الصورة إليه، ولقد انتخبنا هنا عدداً من النّماذج الشّعريّة التي وجدنا الشّاعر يتّكئ فيها على التّراث، محقّقاً فيه جزءاً من التواصل بين الماضي المُشرق وحاضر الشّاعر المؤلم بما فيه من انتكاسات على مستوى الشّخوص والأمم، ولعلّ الشّاعر في ذلك يحاول العودة إلى ذلك الماضي المُشرق وإن

(1) الصورة الشعرية: 131.

(2) ينظر: الصورة الشعرية عند السيّاب: 23.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 91.

(4) ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: 66.

كانت هذه العودة لا وجود لها إلا في عالم الشّعر وعلى أرضيّته الخصبة، ومن بين هذه النماذج قوله:

مهّد طريقك للحسنى فإنّ لها ضوءاً يجنّبك الأهواء والبدعا

وازرع من الخير ما تُرضي عواقبه لا يحصُدُ المرءُ شيئاً غيرَ ما زرعا [1]

إنّ الإحالة الصورية الكامنة في هذا النّص ترسم لنا بعض الملامح الشّكليّة التي اشتغل عليها الشّاعر متّكئاً فيها على الموروث الشعبي للأمّة ومكرّساً لذلك العديد من الجهود، فالفعل (مهّد) الذي استهلّ به الشّاعر نصّه المُقترن بالمفردة (طريقك للحسنى) يضع المُتلقّي في تجربة عملية لفعل البصر، الذي ستقوم عليه الصورة اللونية المُتشكّلة من الموروث (فإنّ لها ضوءاً يجنّبك الأهواء والبدعا)، إنّ الشّاعر في جميع أجزاء هذا النّص يركّب المفردات بطريقةٍ بسيطة بعيدة عن التّعقيد وذات دلالات قريبة لا تدعو المُتلقّي إلى بذل الكثير من الجهد لتأويلها، كونّها الشّاعر بطريقة كلاسيكيّة قائمة على الموروث.

في البيت الثاني وتحديداً في جزئه الأخير نجد الشاعر قد تأثّراً بمثل عربي ((من زرع حصد)) [2] مقترباً من التّراث أكثر وأكثر، ففي قوله (لا يحصُدُ المرءُ شيئاً غيرَ ما زرعا) يلتفت الشّاعر إلى التّراث مستثمراً إيّاه بشيء من الجرأة والحذر، أملاً في تلقّي الاستجابة من الذّات المُتلقّية إثر قيامها بفعل الإصغاء الناتج عن قراءة النّص أو سماعه.

وإذا تابعنا مسار النّص اللاحق ستتبيّن المسألة بشكلٍ أوضح من سابقه، إذ ينتقي الشّاعر ومنذ بداية النّص العديد من المفردات المُشكّلة للصورة التي ترتسم فيها إيحاءات الماضي متفاوتة في دلالاتها الظاهرة والرّمزيّة:

قل للمظفّر إن أتيت رحابه وحللت في ذاك الجناب الممرعِ

يا طارد الأضياف إن طلبوا القِرى قد جئتُ ضيفاً إنّما زادي معي [3]

---

(1) ديواني: 253.

(2) ينظر: العقد الفريد، ابن عبد ربه: 3 / 20.

(3) ديواني: 258.

إذ يفاجئنا الشّاعر بالعديد من المُفردات التّراثية المُكوّنة للصّورة كـ (المظفّر / رحابه / حللت / الجناب / الممرع / الأضياف / القِرى)، راسماً الصورة الشّعريّة للنّص بشكلٍ مبسّط لا يعجز المتلقّي فيها عن الغور في فضائها والوصول إلى عُمق جوهرها، الصّورة المُتشكّلة في هذا النّص هي صورة سمعيّة قائمة على خطاب الشّاعر للمتلقّي بأن يوصل رسالة شفويّة إن وصل إلى رحابه، مُوجّهةٌ إلى (المُظفّر) بأنّ الشّاعر سيأتيه ضيفاً، ثُمّ يتدخّل الشّاعر في إخضاع النّص لآليّة التّضاد الكامن في (إنّما زادي معي) التي تتعارض مع الوحدة اللغويّة (ضيفاً)، التي تتطلّب عدم إحضار (الزّاد)، وهذه الصّور التي رسمها الشّاعر بلا شكٍّ هي صورٌ أو فلنقل ملامح صور تراثيّة.

وللنّص التّالي محاولات جدّيّة يستثمرها الشّاعر للاستفادة من التّراث وجعله مصدراً من مصادر الصّورة، وفيه سيستفيد الشّاعر من بعض المفردات التّراثيّة التي ستُشكّل بمجموعها صورتين تحظيان بمكانة مركزيّة لا على مستوى النّص فحسب بل على مستوى كثير من نصوص الشّاعر:

لا تغرينّك في الحياة مظاهر | لم تعدُ برقاً في الدجنّة خُلّبا
ليس الزمان سوى جوادٍ جامحٍ | يشتدّ حيناً ثمّ تلقاهُ كبا [1]

إذ ينطوي النّص على العديد من الفعاليّات والمفردات التي نحسب أنّها تحمل أبعاداً تراثيّة نظراً لأنّها لم تعد مُستخدمة كما كانت في سابق عهدها، ومن بين هذه المُفردات (الدُّجنّة) التي تُشير إلى معنى (الغيمة المطبقة التي ليس فيها مطر)، وألفاظ أخرى كـ (جامحٍ، كبا)، ومن خلال هذه المفردات وغيرها استطاع الشّاعر أن يرسم ملامح صورتين شعريّتين الأولى تكمن في قوله: (مظاهر لم تعدْ برقاً في الدجنّة خُلّبا) إذ تُشعرنا ببريق ضوئي ينير حيناً ويخفت حيناً آخر، والثانية نلمحها في قوله: (ليس الزمان سوى جوادٍ جامحٍ يشتدّ حيناً ثمّ تلقاهُ كبا) وهنا نلمح في الجملة الشّعريّة وجود فعلين هما (يشتدُّ، كبا) اللذين يمنحان الصّورة طابعاً حركياً، ولعلّ الشّاعر في هذه الصّورة وفي

(1) ديواني: 83.

سابقتها لم يكن ليستقيهما من التّراث من أجل التّفاخر بسعة ثقافته (مع أنّ شيئاً من هذا الكلام صحيح)، وإنّما كان الهدف من ذلك مُخاطبة العقل المُتلقّي بما يناسبه من خطاب ضمن الرّؤية المُتاحة في النّص.

المصدر الديني:

يُمثّل الدين بالنّسبة للشّعراء ((مصدراً سخيّاً من مصادر الإلهام الشّعري)) [1] وإذ يقصد الشّاعر هذا المنبع الثّر فإنّه يتّخذ منه ((نقطة انطلاق لشعوره وفكره، وركيزة فعّالة في إثراء وتقوية مضمون تجربته)) [2]، وعلى اختلاف الشّعراء فإنّ مقياس النّجاح في نصوصهم المتّكئة على المصدر الديني يتعلّق بمستوى البناء الدّاخلي المُتعلّق بإقامة جسور التّواصل بين النّص الشّعري والنّص الدّيني الوافد، ومن نماذج أحمد حلمي الشّعريّة التي اعتمدت المنبع الدّيني مصدراً لها هذا الأنموذج:

يصعّر خدّه للناس فظّ ... يسيّره كما شاء الغرورُ

ولولا العقل في الإنسان يهدي ... إلى الحسنى لما خمدت شرورُ [3]

يقوم هذا النّص على مُفتتح استهلالي يتضمّن فكرة الآية القرآنيّة: (ولا تُصعّر خدّك للنّاس) [4]، يتّخذها الشّاعر منطلقاً يشتغل من خلاله على استنطاق صوره مما يُساعده ويُعينه على الوصول إلى عمق الذّات المُتلقّية المستجيبة ويشكل طوعي لهيمنة السّلطة الدّينيّة، ذلك أنّ للمرجعيّة الدّينيّة حضوراً كبيراً على كثير من النّفوس المُحطّمة التي تبحث عن ملجأٍ آمنٍ لها وسط دوّامة الحياة، في النّص - كما قلنا - يوظّف الشّاعر المفردات الدينيّة التي يستقيها من المصدر الدّيني، منها فكرة الآية السّابقة التي ركّبها الشّاعر في المكوّن الشّعري (يصعّر خدّه للناس) وهي صورة بصريّة تفضح فعل العديد

---

(1) إستدعاء الشّخصيّات التراثيّة في الشّعر العربي، د. علي عشري زايد: 95.

(2) أثر التّراث العربي القديم في الشّعر العربي القديم: 195.

(3) ديواني: 180.

(4) سورة لقمان الآية 18 .

من الذين أصابهم الغرور، يتّخذونها منهجاً يتعاملون من خلاله مع بقيّة النّاس مما يدعو الشّاعر أن يوجّه الذّهن المُتلقّي إلى الفعل الضّدّي المُعاكس له وهو ما يتركّز حضوره في البيت الثّاني (ولولا العقل في الإنسان يهدي إلى الحسنى لما خمدت شرورُ)، الكامنة في العديد من الألفاظ المُتّسمة بمرجعيّتها الدينيّة، فالوحدة اللغويّة هنا (خمدت شرورُ) تمثّل الصّورة الدّالّة على استمراريّة النّص لفعل الاستجابة لمنطق العقل الذي يُبيّنه الشّاعر في مستهلّه.

وفي النّص اللاحق يتجاوز الشّاعر منطقة التّأثر بأسلوبيّة القرآن الكريم إلى الأخذ بأقصى حرّيّات القول، وتسيير النّص في مسارات عدّة بما يخدم الرّؤيّة العامّة التي يتضمّنها النّص:

أرخت عليّ النائبات سجوفها فغدوت في ليل الهموم أسيرُ
وأتى عليّ بخيله وبرجله زمنٌ يطيل العمر وهو قصيرُ[1]

فالمحنة الكبيرة التي يطرحها النّص (أرخت عليّ النائبات سجوفها) ألحقت بالشّاعر الكثير من الأذى النفسي (فغدوت في ليل الهموم أسيرُ)، على النّحو الذي يدعوه إلى الالتفات إلى المصدر الدّيني والاطّلاع عليه جيّداً بحيث يُثري النّص ويساعد الشّاعر في تحمّل النكسات، وفي النّص نلاحظ أنّ الشّاعر قد استفاد كثيراً من المرجعيّة الدّينيّة التي يُمثّلها قوله سبحانه تعالى: ﴿ وَٱسۡتَفۡزِزۡ مَنِ ٱسۡتَطَعۡتَ مِنۡهُم بِصَوۡتِكَ وَأَجۡلِبۡ عَلَيۡهِم بِخَيۡلِكَ وَرَجِلِكَ وَشَارِكۡهُمۡ فِي ٱلۡأَمۡوَٰلِ وَٱلۡأَوۡلَٰدِ وَعِدۡهُمۡۚ وَمَا يَعِدُهُمُ ٱلشَّيۡطَٰنُ إِلَّا غُرُورًا ﴾[2] ناقلاً الزّمن إلى الحضور الفعلي المُشاهد الذي يُمثّل إطار الصّورة وحداثتها مجتمعاً مع باقي العناصر المُكوّنة لها (وأتى عليّ بخيله وبرجله).

يقوم الشّاعر في الأنموذج اللاحق بتكثيف الجهود في سبيل الخروج بنصٍّ شعريٍّ مُتميّز بخطابه الدّيني الذي يُمثّل قمّة الأداء والتّواصل بين الشّاعر ومرجعيّاته الدّينيّة:

---

(1) ديواني: 185.

(2) سورة الإسراء الآية 64.

هـي الـدنيا لقـد نـصبتْ شـباكاً ليـس تنحـصرُ
إذا نـشبـتْ براثنهـا فـلا تبقـي ولا تـذرُ [1]

إذ يُحاول الشّاعر من خلال هذا النّص القصير المؤطّر بإيقاعيّة مجزوء الوافر المُتلاحق النّغمات أن يوصل للمُتلقّي العديد من الخطابات الدّينيّة المُمثّلة لتجربته، التي نلمحها في قوله سبحانه وتعالى: ﴿لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ﴾[2]، إنّ الإيقاعيّة السّريعة المتوافرة في النّص تستدعي من الشّاعر السّرعة في إنجاز المهمّة المُلقاة على عاتقه والمُتمثّلة بمضامين النّص، وفيه يرسم الشّاعر الملامح الأولى لصورته التي تكمن في قوله: (هي الدنيا لقد نصبتْ شباكاً ليس تنحصرُ)، إذ يحاول الشّاعر أن يضع لصورته العديد من المُحسّنات كالخطوط التي تعبّر عن خيوط الشّبكة في (شباكاً) الماثلة في النّص، ويستمر النّص في الكشف عن بقايا الصّورة المُتمثّلة بقوله: (إذا نشبتْ براثنها فلا تُبقي ولا تذرُ)، يُحاول الشّاعر من خلالها العمل على إثارة الذّهن المُتلقّي عن طريق ذكر الضّغط السلبي لنتيجة (إذا نشبتْ براثنها)، المُتمثّل بقوله: (فلا تُبقي ولا تذرُ) الذي يحاول قتل الرّغبة في التّقرّب من الدّنيا داخل النّفوس.

المصدر الذاتي:

هو المصدر الثّالث المُهم من بين المصادر التي استقى منها الشّاعر أحمد حلمي صوره، ولنا هنا أن نتساءل عن ماهيّة الأسباب والدّوافع التي استدعت الشّاعر للعودة إلى هذا المنبع، والسّبب على ما نُرجّح ((دينامي يرقى إلى الدوافع النفسية الآيلة إلى تفسير الحياة)) [3] إذ أنّه ((غالباً ما تكون الموضوعات الذاتية أو الكونية منافذ يطل منها الشّاعر

---

(1) ديواني: 200.

(2) سورة المُدثّر الآية 28.

(3) الصورة في شعر الرواد: 11.

على مجالات إنسانية واجتماعية بالغة المدى)) [1]، ولأنّ الواحد منّا لا يمكن له أن يتجاهل النزعة الذّاتية المتطرفة التي يظل المبدع من خلالها أسير كيانه [2]، ويشترط بعض الباحثين أن يتوافر في الصّورة شرطان كي نستطيع أن نعدّ مصدر الصّورة ذاتياً، أولهما: أن تكون الصورة الشّعريّة تجسيداً حقيقيّاً لإحساسات الشّاعر وتُعبّر تعبيراً صادقاً عن مواقفه الذّاتيّة، وثانيهما: أن تكون العلاقات القائمة بين عناصر الصّورة جديدة ابتكرها أو اكتشفها الشّاعر بنفسه [3]، ومن النّماذج الشّعريّة التي استنبع الشّاعر صورتها من ذاته قوله:

أرخى عليّ الهمُّ من أجوائه	حُجُباً أضاعت في الحياة صوابي
لا تبصر العينان في وضح الضحى	نوراً وفوق النور ألف حجابِ [4]

إذ يستقلّ النص بخطاب شعري ذاتي عن تجربة خاصّة من تجارب الشّاعر، وفيه تنفصل عناصر النّص عن العالم الخارجي موجّهاً ومركّزاً هذا الخطاب إلى منطقة الذّات الشّعريّة للتّعبير عن محنة الذّات وهمومها، تتجلّى في هذا النّص مفردتان تدفعان إلى الشّعور بذاتيّة الخطاب (عليّ، صوابي) ولكي يكون الموقف أكثر وضوحاً فإنّ الشّاعر سيستخدم عدداً من الصّور كقوله: (أرخى عليّ الهمُّ من أجوائه حُجُباً) و (لا تبصر العينان في وضح الضحى نوراً وفوق النور ألف حجابٍ) وحتّى تكون الصّورة الثّانيّة أكثر شفافيّة فإنّ الشّاعر اسبقها بعبارة (أضاعت في الحياة صوابي) على النّحو الذي يُفعّل فيه الشّاعر تجربته ويزيد من مصداقيّتها.

وفي النّص التّالي يمضي الشّاعر قُدُماً في الكشف عن ذاتيّة الصورة، ولكن هذه المرّة من خلال توجيه الخطاب لُمتلقٍّ يتخيّله الشّاعر وربما يكون هذا المُتلقّي ذات الشّاعر:

(1) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال: 391.

(2) ينظر: الصورة في شعر الرواد: 11.

(3) ينظر: الصورة الشعرية عند السيّاب: 29.

(4) ديواني: 65.

تمضي الحياة على جناحي طائرٍ   فاحذر تخيفك ما بدت تتألّبُ
واعمل بجد للفضيلة مخلصاً   إنّ الفضيلة شمسها لا تغربُ (1)

إذ يكشف النّص عن تجربة حيّة من تجارب الشّاعر عاش أحداثها المريرة واستنبط حكمتها، ولكي لا تكون غير ذات فائدةٍ فإنّه شاء أن تكون تجربة متواصلة ذات سمة خلوديّة عن طريق تشغيلها في نصٍّ شعريّ يربطها بمجموعة من المتلقّين، يتجلّى النّص عن العديد من الصّور التي تحمل طابعاً ذاتيّاً الأولى صورة متحرّكة تكمن في قوله: (تمضي الحياة على جناحي طائرٍ) إذ يُفعّل حركتها الفعل (تمضي)، بينما تأتي الصّورة الثّانية ثابتةً دلالة عن ثبات موقف الشّاعر منها بل موقف الكثيرين (إنّ الفضيلة شمسها لا تغربُ)، وهنا تتدخّل الوحدة التعبيريّة (تغرب) المقترنة بـ (لا النّاهية) لتوقف اللقطة الصّوريّة لا في المشهد الشّعري فحسب بل في ذهن الذّات المُتلقّية أيضاً.

ويفعل الشّاعر الشيء نفسه في الأنموذج اللاحق، إذ يوجّه إلى المُتلقّي خطابه المُتضمّن تجربة ذاتيّة حيّة من تجارب الشّاعر، على النّحو الذي تتواصل فيه هذه التّجربة لتقديم فرصة أكبر في الحضور والعمل على تخليص الحياة من شوائبها:

تأمّل كيف تطوينا الليالي   وكيف تبيدنا هوج الرياحِ
وما الدنيا وإن طالت مقاماً   سوى طيفٍ يمرّ على جناحِ (2)

ففي هذا النّص يعمل الشّاعر على تكثيف تلك التجربة وتركيزها في نصٍّ شعريٍّ يحمل العديد من الملامح الصّوريّة النابعة من ذات الشّاعر المُجرّبة، ففي قوله: (تأمّل كيف تطوينا الليالي / وكيف تبيدنا هوج الرياحِ) يتجلّى الفعل (تأمّل) ليوجّه الذّات المُتلقّية للقيام بعمل معيّن هو (التّأمّل والاتّعاظ بما بعده – أي بعد كلمة تأمّل الواردة في النّص –)، ثُمّ يأتي النّص بعد ذلك بعددٍ من التّداعيات (تطوينا الليالي / تُبيدنا هوج

(1) ديواني: 81.

(2) المصدر نفسه: 115.

الرّياحِ) التي تستوجب من المُتَلقّي القيام بردّة فعلٍ معاكسة يخلو منها النّص، ولعلّ الشّاعر في ذلك يطلب من المُتلقّي تشغيل خياله لالتقاط ثمرات النّص التي تُمكّنه من القيام بالرّد المناسب، ويأتي النّص في البيت الثّاني بصورة أخرى مُكمّلة للصّورة الأولى (طيفٍ يمرّ على جناحٍ) تزيد من وضوح الصّورة الكلّية الواردة في النّص عند المُتلقّي وتُعينه على التّركيز والقيام بفعل التّأمّل المطلوب.

المصدر الواقعي:

يُعدُّ الواقع من المصادر المهمة التي يعتمد عليها الشاعر في تشكيل صوره وتزويده بمادة ذهنية وشعوريّة خاصة، وخبرة شخصيّة متميزة تتجاوز مفهوم التجربة المباشرة، بما تثيره من تداعيات عند المبدع أولاً والمتلقي ثانياً [1]، إذ تُمثل الصورة في كثيرٍ من حالاتها ((حواراً ذاتياً بين المبدع والواقع يكشف عن طبيعة المواقف التي تُثيرها التجربة في حياة المبدعين)) [2]، التي ستتمثّل في الدلالة الوجدانية والمعنى الحدسي الإيحائي [3] الذي سيخترق العالم الذّهني للمتلقّي ويفرض سلطته عليه، يُمثّل هذا المصدر صلة رحم وشيجة بين الشّعر العربي والطبيعة بكلّ أشكالها، إذ استمدّت الكثير من نصوص الشّعر العربي على الطبيعة مادتها من الجميل فيها، وظلت تحنو عليها وتضمّها إليه حتى أصبحت مصدر حياتها واستمرارها [4].

تتشكّل الصورة المُعتمدة على المصدر الواقعي حينما ((تفجر الصورة الشعرية من ينابيع الواقع الخارجي بكل ما فيه من وقائع وأحداث مضطربة، إلا أنها تثير في الشاعر فيضاً يؤدي به إلى استعادة توازنه ضمن تجاربه اليومية التي انفعل بها)) [5]، وحين نقول

---

(1) ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: 62.

(2) المصدر نفسه: 59.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 60.

(4) ينظر: المرأة في الشعر الأموي، د. فاطمة تجور: 335 – 336.

(5) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، د. عبد القادر فيدوح: 387.

إنّ الواقع مصدراً للصورة لا نعني نقل الواقع بشكل مباشر ((لأن عملية النقل هذه لا تغني الشعر ولا تسمو به لأنها ستكون في هذه الحالة وصفاً لا غير)) [1]، فالصورة الشعرية ((لا ينبغي أن تكون صورة عاكسة للواقع بحذافيره، وإنما ينقل الشاعر ما في الواقع من أفكار تعبّر عن طبيعة الإحساس من خلال عظمة الخيال)) [2]، وحينها ستعتلي الصّورة الشّعريّة منصّة الإبداع والوصول إلى ((منزلة تشكيل الفكرة لا توصيف الأشياء كما هي في واقعها المادي، ومن هنا تتجلى الخلفيات الفكرية التي مكنت من هذا الأداء الشعري)) [3]، وستدخّل في النّص ((لتوحي بأكثر من معناها الظاهر، ولو جاءت منقولة عن الواقع)) [4]، ومن بين النّماذج الشّعريّة التي تستقي مضامين صورها من المصدر الواقعي النّص الآتي:

ومن يسلك سبيل الصمت يهوي إلى دركٍ يصيّره جمادا

كذاك النّجمُ يهوي وهو نورٌ فإن بلغ الحضيض غدا رمادا [5]

تقود الصّورة الشّعريّة الماثلة في النّص السّابق إلى القول بواقعيّة مصدرها، وسنكتشف ذلك من خلال اللقطات المُكوّنة للصورة الشّعريّة الماثلة في قول الشّاعر: (كذاك النّجمُ يهوي وهو نورٌ فإن بلغ الحضيض غدا رمادا) إذ تتضمّن العديد من الأفعال البصريّة (يهوي، بلغ، غدا) وهي أفعال مُقترنة بحالات مُعاشة مأخوذة من أرض الواقع على اختلاف المساحة الصّوريّة التي تُمثّلها أيُّ لقطة: (النجم يهوي وهو نورٌ) و (بلغ الحضيض) و (غدا رمادا)، والشّاعر من خلال هذه الصّور يحاول أن يُحقّق أثراً فعليّاً في الذّات المُتلقّية على النّحو الذي يخدم الرّؤية الشّعريّة المُتولّدة في المُستهلّ الشّعري

(1) دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن إطيمش: 260.

(2) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: 387.

(3) المعجم الشعري الحديث بين المقاربة النقدية والممارسة الفنية: 19.

(4) تمهيد في النقد الحديث، روز غريب: 203.

(5) ديواني: 168.

(ومن يسلك سبيل الصمت يهوي إلى دركٍ يصيّره جمادا)، في سبيل إضافة تطوير نـوعي في ذهن الذات المُتلقّية على مستوى تلقّي الانفعال الذي أثاره الشّاعر في النّص واستقطاب أبعاده ومن ثمّ التّفاعل معها.

يحاول الشّاعر في النّص اللاحق تفعيل مصدرين من مصادر الصّورة هما المصدر الواقعي والمصدر الخيالي في التفاتة مذهلة، وقد نجح الشّاعر – كما هو واضح – في الجمع بين هذين المصدرين من خلال التّوجيه البصري إلى نقطة مركزيّة مُعيّنة في النّص (موضع الصّورة):

طال انتظار الصّحبِ فارحم جوعهم   وامنن عليهم بالطعام الحاضرِ

قد هاجم الجوع الكفور بطونهمْ   فالقوم صرعى من هجوم الكافرِ [1]

إنّ تفحّص البُنْية العامّة للنّص والبُنْية الخاصّة للصّورة الكامنة فيه سيدُلّنا على المنابع الرّئيسة التي استقى منها الشّاعر صورته، إنّ وجود العناصر الحسّيّة ضمن الصّورة الشّعريّة ستؤكّد حتماً على واقعيّة المصدر المأخوذة منه الصّورة كالمفردات (هاجم / بطونهم / القوم، صرعى، من هجوم)، تُعزّزها المفردات (الصّحب، الطعام)، التي تُشير جميعاً في دلالاتها إلى إمكانيّة التّحقّق من وجودها العيني ضمن واحدة من الحواس، وهو مما سيُثبت واقعيّة المصدر الذي شكّل الشّاعر منه ملامح صورته، بينما تُشير المفردة (الجوع) الذي تتمحور حوله الصورة الشّعريّة إلى معنى جوهري لا يمكن إدراك حقيقته ضمن أيّ حاسّة من الحواس.

وعلى هذا فلا يمكن للشّاعر أن يستغني عن المصدر الواقعي بوصفه المصدر الأوسع والأرحب لتكوين الصّور وتشكيلها.

(1) المصدر نفسه: 185.

أنماط الصورة

لا يمكن لعناصر القصيدة أن تكتمل ما لم تتنوّع وتتعدّد على وفق آليات ونُظُم معينة تتعلق بمستوى النّضج الإبداعي لدى الفنان، لأنّ ذلك سيمنحه فرصة أكبر للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، ومن بين هذه العناصر الصورة التي لها القدرة الكبرى ((على التمييز والتأثير من الكلمات المجردة التي تحتلّ مكانها، إنها تمنح شكلاً معيناً كافياً لحالات الفكر، تلك الحالات الواضحة عند الشاعر التي يعجز أي اصطلاح عادي عن التعبير عنها، فالصورة لا تروي فقط ما الذي يدور في رأس الشاعر، إنها تعكس كل ما يحسّ به من تداخل بين الفكر والعاطفة)) [1].

إنّ هذا التنوّع والتعدّد في الصور الذي نحن بصدد الحديث عنه لا يأتي اعتباطاً عند الشاعر، إذ إنّ الصّور ((لا تتنوّع لأجل التنوّع ولا تتراكم بقصد التراكم، وإنّما هي تتنوّع على وفق مقياس فنّي يعود إلى طبيعة مزج العناصر)) [2]، ونحن لا ننكر أهمية الصورة وضرورة وجودها إذ إنّها تُمثّل ((حياة الشعر وقوته واندفاعه وكم سيبدو الشّعر شاحباً هزيلاً عميقاً إذا افتقر إلى الصور، وكم ستبدو اللغة الشعرية ثرثارة إنشائية لو لم تستفزّها بصورة قافزة نشطة نابهة)) [3]، ولكن علينا هنا أن لا نعتقد أبداً بوجود صور شعرية في كل بيت من الشعر، فكثيراً ما نقع على منظومات هي أقرب إلى النثر منها إلى الشعر لأنها تقف عند المعنى التقريري النقلي ولا تتعداه إلى استيحائه وكشف ظلّه غير المنظور[4]، لذا فإنّ التنوّع الذي نعنيه إنّما يتعلّق بوجود الصورة لا بوجود الكائن الشعري.

---

(1) التجربة الخلاقة: 14 – 15.

(2) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: 139.

(3) العقل الشعري: 385.

(4) ينظر: مدار الكلمة: دراسات نقدية، أمين ألبرت الريحاني: 30 – 31.

ويمكن تقسيم أنماط الصورة عند أحمد حلمي عبد الباقي حسب مساحة انتشارها وتكثّفها في شعره على أنماط عدة هي:

1. الصورة الحسية، التي ستنقسم على:

أ. الصورة البصريّة.

ب. الصورة السّمعيّة.

2. الصورة الكلية والصورة الجزئية.
3. الصورة المتحركة والصورة الثابتة.

النّمط الأوّل: الصورة الحسية:

تشغل الصور الحسية حيزاً كبيراً من مساحة الصورة الشعرية عند الكثير من الشعراء، لارتباطها الوثيق بنسيج التجربة الداخلي في الوعي الجمالي للشاعر، وقيامها بدور فاعل في تنفيذ أفعال التجربة وتحقيق منجزاتها على الصعيد الخارجي [1]، ويمكن الكشف عن هذا النوع من الصور عند أيِّ شاعر من خلال تقصّي الألفاظ الحسية، على الرغم من أنّ هذه الألفاظ ((ليست هي هدف الشاعر، وإنما هي وسيلة لتحفيز المشاعر، واستثارة الحواس، وتنشيط ملكة التخيّل عند المتلقي لفهم الصورة التي يبدعها الشاعر من خلال إقامة علاقات جديدة بين الألفاظ ذات المدلولات الحسية)) [2]، يشتغل الشاعر أحمد حلمي في تكوينه للصورة الحسّيّة على الاهتمام بنمطين منها:

1. **الصورة البصرية**

يتشكّل هذا النمط من الصور عن طريق حاسة البصر التي تعدّ أدقّ الحواس حساسية وتأثراً بالواقع المحيط، فعن طريق العين يكون الاحتكاك المباشر بموضوع التجربة، بل إن هذه الحاسّة هي أسبق الحواس إلى إدراك هذا الواقع [3]، وتأتي أهميّتها

---

(1) ينظر: عضوية الأداة الشعرية: 103 – 104.

(2) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: اتجاهات الرؤية وجماليات النسيج، د. علي عباس علوان: 47.

(3) ينظر: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، د. وحيد صبحي كبّابة: 91.

من كونها ((تشغل حيزاً أكبر في منجز الصورة الشعرية الحسية، وذلك لأن حاسّة البصر تقف على مستوى الإنجاز في مقدمة الحواس)) [1]، وهذا الكلام سيؤدّي بنا إلى القول إنّ الصورة البصرية ((ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالرؤية الوصفية الخارجية للأشياء)) [2]، والشاعر أحمد حلمي يهتمّ كثيراً بهذا النوع من الصور كونها تُمثّل جزءاً من الواقع المعاش، الذي يحاول الشاعر التعبير عنه من خلال تجربته الشعرية المُتمثّلة بالرّباعيات، ولقد انتخبت عدداً من النماذج التي تُمثّل هذا النّمط من الصّور، ومنها قوله:

يُثير الشيبُ في خدّيك حرباً ... فيكتب بالبياض على السّوادِ

وأعجب ما ترى عينٌ يراعاً ... يخطّ على الدوام بلا مدادِ [3]

تعتمد الصورة البصرية في هذا النص على اللون فضلاً عن العناصر البصرية الأخرى، التي تتحوّل مجتمعة إلى دوال لافتة للنظر ومنفتحة على دلالات متعددة مرتبطة بالنفس مباشرة ومثيرة بذلك عدداً من الانفعالات الوجدانية المصاحبة لعملية التأويل التي يشتغل عليها المتلقي أثناء قيامه بفعل القراءة، إذ تقوم الوحدة البصرية الأولى (يُثير الشيبُ في خدّيك حرباً) على لفت الانتباه البصري لدى المتلقي، مكوّنة بذلك عدداً من اللقطات الصورية الممهّدة لفعل البصر، ثمّ تقوم الوحدة البصرية الثانية - اللون - (فيكتب بالبياض على السّوادِ) بتكوين عدد آخر من اللقطات المثيرة للبصر، ثمّ تتقاطع مع هذه اللقطات الوحدة التعبيرية (يخطّ على الدوام بلا مدادِ) مُشكّلة بذلك نوعاً من الروابط بين الوحدتين السابقتين ومكمّلة بذلك الشريط الصوري للمشهد، وهنا أصبح للون قيمٌ تعبيرية أكثر من كونها وحدات لغوية مجرّدة، فصارت بفضل وضعها الشعري

(1) عضوية الأداة الشعرية: 104.

(2) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 47.

(3) ديواني: 135.

الحالي ((أشبه ما تكون بالظلال من ناحية تجسيم المدركات وإيضاح الشكل وإعطائه معنى وحياة)) [1].

وإذا تابعنا الأنموذج التالي سنرى تنوعاً أكثر في التشكيل الصوري للمشهد الشعري البصري عند الشاعر:

إذا اختبر الفتى الدنيا تبدّت ... له شمطاء حاسرة اللثامِ

تمدّ شباكها تزهو خداعاً ... ودون خداعها وقع السهامِ [2]

إذ يمنح هذا النص عدداً من اللقطات التي تُحرّض القارئ على القيام بالفعل البصري: (شمطاء حاسرة اللثامِ / تمدّ شباكها / تزهو خداعاً ودون خداعها وقع السهامِ)، مانحاً بذلك تكثيفاً أكبر للصور وكاشفاً عن منطقة جمالية ستُخضع النص لاستقراء مليء بالإثارة والقيمة الفنية، وإذا تابعنا حركة رسم الصورة في هذا النص ابتداءً من المشهد الأوّل سيتبدّى لنا اعتماد الشاعر بالدّرجة الأولى على الرمز بوصفه عنصراً فعالاً وقادراً على مزج العناصر البصرية المشاركة في صنع المشهد الصوري لهذا النص، فتنفتح الوحدة البصرية الأولى (شمطاء حاسرة اللثامِ) على العديد من الدلالات، دلالة على قبح الدّنيا وبشاعتها، ثمّ تأتي الوحدة الثانية (تمدّ شباكها) المُقترنة بالوحدة البصريّة الثّالثة (تزهو خداعاً ودون خداعها وقع السهامِ) لتُعزّز من فاعليّة وحضور التّشكيل البصري مُغيّرة المسار الدّلالي لسياق النّص.

وفي الأنموذج اللاحق سيتمكّن الشاعر من تشغيل النّص لإنتاج الصّورة البصريّة القائمة على التشبيه:

تفتّحُ زهرةٌ في الحقل صبحاً ... وتذوي حين يدركها المساءُ

كذاك العمر أوّله ابتسام ... وآخره عناء أو بكاءُ [3]

(1) الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني، وليد مشوّح: 182.

(2) ديواني: 315.

(3) ديواني: 46.

يستخدم الشاعر في البيت الأوّل من هذا النّص العديد من التأثيرات البصريّة المُشجّعة على القيام بالفعل البصري، الذي يستجيب له ذهن المُتلقّي طواعيّة في تأمّل الإيحاء الصّوري الكامن في النّص، التي توحي به التراكيب اللغويّة (تفتّحُ زهرة في الحقل صبحا / وتذوي حين يدركها المساءُ)، إذ يأتي الفعل البصر – حركي (تفتّح) مُتداخلاً مع المدلولات البصريّة الأخرى (زهرة، الحقل) المُقترنة بالعنصر الزمني (صبحا)، وهي تُحفّز المتلقّي على قراءة اللوحة البصريّة المُتشكّلة منها.

وتندفع الصّورة المُتشكّلة في الشطر الثّاني من البيت نفسه في المسار نفسه الذي تشكّلت به اللوحة الصوريّة السّابقة، عبر الأدوات نفسها التي فعّلها الشّاعر في سبيل إثارة المتلقّي، وبالتّالي انقياده للفعل البصري المُتشكّل من الفعل التّعبيري (تذوي) المُرتبط بالجملة (تفتّحُ زهرة في الحقل صبحا) والمقترن بالعنصر الزّمني (المساء).

تندفع هاتان اللوحتان باتّجاه تدعيم المُفتتح التّشبيهي الكامن في البيت الثّاني من النّص نفسه (كذاك العمر أوّله ابتسام / وآخره عناء أو بكاءُ)، ويبدو ومن خلال هذه النماذج ((أن هناك ارتباطاً بين العنصر الحسي في الصورة وقوة إيحاءاتها وما تثيره من مشاعر)) [1].

2. الصورة السمعية:

وبالمسعى نفسه الذي اشتغل به الشّاعر في النمط السّابق تندفع الصّورة السمعيّة عند أحمد حلمي ((من خلال إبراز الأصوات المتنوعة في الصورة، وتباين مستوى موجاتها وكثافة ترددها، فبعضها لا يتعدى الهمس وبعضها يصل إلى درجة الصياح، ولا يخفى ما لهذا الجانب الصوتي في الشعر من أهمية كبيرة في البنية العامة للنّص)) [2]، ولا شكّ في أنّ لهذا النّمط القدرة على تأسيس أبعاد ((التعبير عند المتلقي مما يجعله يستحضر دلالة النص)) [3]، الصّور المرتقبة في النّصوص التاليّة سوف تُحيل المدارك

---

(1) الصورة الشعرية: 46.

(2) عضوية الأداة الشعرية: 107.

(3) الطرق على آنية الصمت: 95.

السّمعيّة للمتلقّي على اكتشاف شبكة من الآفاق الصّوريّة وتأمّلها، وتقوده إلى عالم مشحون بالحكمة وثريّ بالتّجارب الهادفة إلى تمتين الصّلة بين المُتلقّي والحياة:

لا تملأنّ شدقيك فخراً بالذي حاكيت فيه صدى الغراب الناعبِ

كم مدّعٍ ضاقت حضيرته بما يديه دوماً من فخارٍ كاذبِ [1]

في هذا النّص يحاول الشّاعر المضي قُدُماً باتّجاه وقف المسار الصوتي المُتكلَّم به مُسبقاً، والمُشكِّل للصّورة السّمعيّة (حاكيت فيه صدى الغراب الناعبِ) من خلال الجملة القائمة على أسلوب النّهي (لا تملأنّ شدقيك فخراً)، ولا شكّ في أن الألفاظ المُكوّنة للصورة السّمعيّة السّابقة (صدى، النّاعب) تُلقي آثاراً صوتيّة ذات ترددات مُختلفة، ممّا سيضع المُتلقّي في فضائين سمعيّين متفاوتتين لتأمّل اللوحة السّمعيّة المُتكوّنة، وبالتّالي تحريضه على الاستجابة للتّجلّي الرّؤيوي المُتمظهر في البيت الثّاني من النّص نفسه (كم مُدّعٍ ضاقت حضيرته بما / يديه دوماً من فخارٍ كاذبٍ).

وينبثق النّص الآتي عن العديد من التّردّدات الصّوتيّة التي ستساعد كثيراً على نهوض الصّورة السّمعيّة مُتوزّعة على أجزاء النّص:

إذا ما الذئب شاخ عوت عليه كلاب الحي توسعه سبابا

فحاذر أن تُرى أبداً ضعيفاً فإن الضعف يستعوي الكلابا [2]

في هذا النّص ستتكوّن العديد من المُرتكزات الرّؤيويّة النّابعة من رحم النّص، التي ستُبيّن أنّ وجودها في عمق الذّات المُتلقّية هي التي ستكون السّبب الرئيس في حضور النبرات الصّوتيّة المُكوّنة بالتّالي للصّورة السّمعيّة، إذ يقترح الشّاعر على المُتلقّي موظّفاً أسلوب النّهي أن لا يكون ضعيفاً لأنّ في ذلك العديد من النتائج التي سيكون مردودها سلبيّاً عليه، فالضّعف - كما يرى الشّاعر - (يستعوي الكلابا) وهو المستوى الصّوتي

(1) ديواني: 55.

(2) المصدر نفسه: 63.

الرّئيس الذي نلحظه في النّص المُكنّى عن الوحدة اللغويّة (توسعه سبابا)، والمُقترنة مُسبقاً بالمستوى الصّوتي الوارد أولاً في النّص (عوت عليه كلاب الحي)، إنّ وجود هذه التردّدات الصّوتيّة ذات الإيقاعات المُختلفة في النّص ستكون عاملاً مُهيئاً لحمل المُتلقي على إدراك العديد من ملامح الصّورة السّمعيّة المُحيطة بالنّص التي رسمتها تلك التردّدات الصّوتيّة.

يُفعّل الشاعر في الأنموذج اللاحق العديد من التّردّدات الصّوتيّة التي سيكون لها الأثر الأكبر في تشكيل الصّورة السّمعيّة في النّص:

تهيأ للنضال فلست تدري متى تندقُّ ساعات النضالِ

فما الدنيا سوى مدّ وجزرٍ تطالع في الحقيقة والخيالِ [1]

فالوحدة التّعبيريّة (تندقُّ ساعات النّضالِ) التي تحيط بالنّص وبفضل نبرتها الصّوتيّة العالية المستوى ستكون العامل المهم على رسم الملامح الصوتيّة لهذا النّمط من الصّور، إذ يتشكّل الملمح الصّوتي الأول (تندقُّ) في ذهن المُتلقّي الذي يُوحي بنبرة صوتيّة عالية، الذي سيُشجّعه كثيراً على فعل السّمع المؤدّي إلى تشكيل الملمح الصّوري الأوّل من ملامح الصّورة السّمعيّة، ثُمّ تأتي النّبرة الصّوتيّة الثانيّة (ساعات النّضالِ) المُوحية بنبرة صوتيّة مُخفضة تأتي لتُعادل النبرة الصوتيّة الأولى من أجل أن تُشكّل الملمح الصّوري الثّاني الذي يستجيب له المُتلقّي طواعية، في سبيل فكّ الشّفرة الخياليّة التي كوّنتها النبرتان الصّوتيّتان (تندقُّ / ساعات) وقراءة اللوحة التي شُكّلت على إثرها، ومن الملاحظ هنا أنّ الجمال في هذه الصّورة يكمن في إضافة لفظة (تندقّ) إلى (النّضال).

النمط الثّاني: الصورة الكلية والصورة الجزئية:

تُعدُّ الصّورة الكليّة ((واحدة من أعقد نماذج الصورة الفنية، لما تحتاجه من قدرات إبداعية متنوعة ومستوى متقدم من الوعي الفنّي والرؤيوي)) [2]، ونظراً لما تضمّه كثير

(1) ديواني: 307.

(2) مرايا التخييل الشعري، أ.د. محمد صابر عبيد: 202.

من نصوص الشّعراء من تعدّدات فكريّة ورؤيويّة يتضمّنها النّص، وبالتالي فإنّ كثيراً ((من القصائد تحمل في يدها مفاتيح قصائد أخرى، أي أن القصيدة ليست منبتة عن سواها، إنها متصلة بها، بل ملتحمة بها، وحين تكون غيمة هناك في رباعية ما، تتقشع في رباعية أخرى، لأن إدراكه للحياة ليس دعوة لإدارة الظهر لها، أو مخاصمتها، بل في أن نحياها)) [1]، إنّ ما نعنيه بالصّورة الكلّيّة ضمن الرّباعيّات وخاصّة عند الشّاعر أحمد حلمي عبد الباقي هو اشتراك عددٍ من الرّباعيّات في تكوين هذا النّمط، بمعنى آخر مجيء الصّورة الشّعريّة موزّعة على عددٍ من الرّباعيّات.

أمّا عن الصّورة الجزئيّة فتأتي داخل الصّورة الكلّيّة لـ ((احتوائها على تصوير جزئي محدد)) [2]، ولكي يأتي هذا النّمط منتظماً وفاعلاً في النّص فإنّ حدس الشاعر سيقوم بتنسيقه ضمن الصورة الكلية وبهندستها فهو الذي يبتدع الصور ويركبها وينسّقها [3].

إنّ الهدف من وجود التّداخل الصّوري لهذين النّوعين – إن صحّ التّعبير – هو رغبة الشّاعر في إثبات إمكاناته الشّعريّة، كما أنّ في ذلك دليل على تلاقح العناصر الصّوريّة وارتباطها بعضها بالبعض الآخر.

وفي سبيل معرفة كيفيّة تشكيل الشّاعر لهذين النّمطين من الصّور سننتخب نموذجين يُوضّحان ذلك، ومن بينهما قوله:

لا تطرق الأبواب تسأل حاجة   إنّ السؤال يُغلّق الأبوابا
واعمل بجدٍّ لا تؤمّل صاحباً   صاحبٍ عند النوائب ذابا [4]

(1) ديواني: 24.
(2) الصورة الفنية معياراً نقدياً، د. عبد الإله الصائغ: 154.
(3) يُنظر: الحداثة في الشعر العربي المعاصر: بيانها ومظاهرها، د. محمد العبد حمود: 106.
(4) ديواني: 61.

ينفتح هذا النّص على نوعين من الصّور تُمثّل الصورة الأولى مشهداً من مشاهد الصّورة الكلّيّة الكامنة في الجملة الشّعريّة (إنّ السؤال يُغلّق الأبوابا)، يحاول الشّاعر من خلالها – وهو على وعيٍ تامٍّ – رسم الخطوط العامّة لصورته القائمة على فعل الغلق المُتمثّل بقوله: (يُغلّق الأبوابا)، التي ستكون مفتاحاً لصورةٍ أو صورٍ أخرى تدور في المحور نفسه التي دارت عليها الصّورة الحاليّة قد تتلاحم معها أو تخالفها – كما سنرى ذلك في الأنموذج التّالي –، أمّا عن الصّورة الجزئيّة التي يحاول الشّاعر من خلالها أن يُعيد للمُتلقّي ذاكرته المُتعلّقة بالدّفقة الأولى من الصّورة الشّعريّة ولفت انتباهه إلى معالمها، فتتمثّل بقوله: (كم صاحبٍ عند النوائب ذابا)، وفعل الذوبان هنا يُمثّل النتيجة العكسيّة للجملة الشّعريّة (واعمل بجدٍّ لا تؤمّل صاحباً) المستهِلّة للصورة الثّانية (الجزئيّة).

وفي النّص التّالي يكتمل المشهد الصّوري للصّورة الكلّيّة في صياغة أنموذجيّة قائمة معادلة عكسيّة ومتضمّنة على العديد من الرّؤيات الإيجابيّة، وهي تُحيل النّفس الإنسانيّة على أرض خصبة ملؤها الاستقرار والثّبات، كما أنّ النّص سيتضمّن صورة جزئيّة تُمثّل المنفذ الذي تمرّ من خلاله الصورة الكلّيّة:

حرّر فؤادك من وساوس طالما	سدلت عليك من الهموم حجابا
واستقبل الأيام ممتلئاً رضا	إنّ الرضاء يُفتّح الأبوابا [1]

تحاول الصّورة الجزئيّة الكامنة في البيت الأول المُتمثّلة بقوله: (سدلت عليك من الهموم حجابا) والمُتعلّقة بالمُستهلّ الشّعري (حرّر فؤادك من وساوس طالما) أن تضغط على النّص، مُستغلّة حركة الفعل (سدلت) المتعلّق بـ (الوساوس) لتُقيم صورةً مُشاهدة من عناصر مُتخيّلة (وساوس / هموم)، تتضافر جميع هذه العناصر على وضع الملامح الأساسيّة للمشهد وتهيئته ليكون المنفذ الذي تمرّ من خلاله الصّورة الكلّيّة التي تُسيطر على المناخ العام للنّص السّابق والكامنة في قوله: (إنّ الرضاء يُفتّح الأبوابا)، التي تتفاعل مع النّص الأسبق لتكوّنا معاً مشهداً متكاملاً قائماً على تعداد الوسائل التي يمكن

(1) ديواني: 61.

من خلالها القيام بعمليّتي فتح الأبواب وغلقها، وما يُشكّله هذان الفعلان من عوامل على إثارة الفعل البصري عند المُتلقّي، تعتمد الجملة الشعريّة المتضمّنة لهذه الصّورة على مُستهلٍّ شعريّ (واستقبل الأيام ممتلئاً رضا) قائم على فعل الأمر (استقبل) الذي ينهض باحتواء النّص كاملاً.

في النصوص الثلاثة اللاحقة سنكتشف العديد من الصّور منها التي ستنضوي تحت مظلّة الصورة الكلّيّة والباقي ستكوّن صوراً جزئيّة:

سرّحت طرفي في الفضاء لعلّني   أجد الفضاء لما أعاني مسرحا
فالليل همّ والنّهار مصائب   والمرء في حاليهما قطب الرحى [1]

يُحاول الشّاعر في هذا النّص صياغة أنموذج شعري ذي خصيصة استثنائيّة من خلال اعتماده على لقطة صوريّة تُمثّلها الوحدات اللغويّة (فالليل همّ والنّهار مصائب والمرء في حاليهما قطب الرحى)، التي ستكون إحالة تتشكّل من خلالها العديد من الصّور المرتبطة بها على نحوٍ أو آخر.

تتمازج في مستهل هذه الصّورة العديد من العناصر الحسّيّة والمُتخيّلة تُمثّل دقّة في الأداء، فالعنصر الأول (الليل) حسّي يقترن بالعنصر المتخيّل (همٌّ)، والعنصر الثّاني حسّي أيضاً (النّهار) يتمخّض عن عنصر متخيّل (مصائب) مما ستكوّن بالتّالي ممرّاً تنفذ من خلاله تجلّيات الصّورة الكلّيّة (والمرء في حاليهما قطب الرّحى) التي تشكّل إشارات بصريّة متدفّقة كونها عناصر حسّيّة حقيقيّة.

ويحتوي النّص اللاحق على مشهد صوري يُمثّل المكان الثّاني التي ستُشرق على أرضه الصّورة الكلّيّة:

غفوتُ سويعةً والدهر صاحٍ   فشدّ بي الشقاء على جناحِ
ومن يعجب لما تبدي الليالي   فكم ليلٍ أطلّ بلا صباحِ [1]

(1) ديواني: 123.

يعود الشّاعر في هذا النّص لبثّ اللقطة الصّوريّة الثّانية من لقطات الصّورة الكلّيّة التي تضمّنها النّص والمُتّصلة بقوله (ومن يعجب لما تبدي الليالي فكم ليلٍ أطلّ بلا صباحِ)، وفيها تقوم العناصر المحوريّة التي تدور حولها الصّورة الكلّيّة والمُتمثّلة بالوحدتين اللغويّتين (الليل والنهار) بالتّناوب في الظّهور على مساحة اللوحة، وهما تُشكّلان بذلك معادلة عكسيّة تُحدّد تفعيل الحضور والغياب لهاتين الوحدتين، على النّحو الذي يتسنى للعناصر أن تنهض بدورها في سبيل استكمال اللوحة لملامحها الصّوريّة.

ويقوم الأنموذج اللاحق برسم الخطوط الأخيرة لهذه اللوحة، وفيها يعمل الشّاعر على إسدال الستار على إحدى الوحدتين اللتين تتمحور حولهما الصّورة الكلّيّة:

وليلٍ حالك القسمات داجٍ   صفيق الوجه ليس له بَراحُ

أغارَ على الصباح فصار ليلاً   فيا أسفاه قد مات الصباحُ [2]

يسير النّص في مساره مُستهلاً عتبته بصورة جزئيّة تُمهّد للصورة الكلّيّة التي تُمثّل العنصر الأكبر فيه، تنفتح الصّورة الجزئيّة التي تكمن في الجملة الشّعريّة (وليلٍ حالك القسمات داجٍ صفيق الوجه ليس له بَراحُ) على عناصر تجميليّة منها عنصر التّشخيص والأنسنة التي يحاول الشّاعر من خلالها أن يجعل من عناصر صوره أكثر خايلاً وإيحاءً، تحاول أن تُضيف تفاصيلَ دقيقة للصّورة الكلّيّة تجعلها أكثر وضوحاً وظهوراً على المستوى العام للنّصوص السّابقة، وفي البيت الثّاني تنهض الصورة الكلّيّة لـ (الليل) الذي (أغارَ على الصباح فصار ليلاً فيا أسفاه قد مات الصباحُ)، وفيها يتدافع اللونان (الأبيض والأسود) المُمثّلان لمحوري الصّورة (الليل والنّهار) لاحتلال أكبر مساحة ممكنة من النّص، إلا أنّ اللون الأسود سيتغلّب على اللون الأبيض كناية عن سوء الوضع النّفسي للشّاعر.

(1) المصدر نفسه: 123.

(2) ديواني: 123.

النّمط الثّالث: الصورة المتحركة والصورة الثابتة:

تُعدّ الصورة المتحركة من أنماط الصورة المهمة في بناء التّشكيل الشّعري، ذلك لأنّ الحركة جزء مهمّ وفعّال في تكوين الصّورة فـ ((الصورة الفنية هي انفعال وحركة قبل أن تكون شكلاً محدداً وخطوطاً وألواناً ثابتة)) [1]، بل هي من أهمّ عناصر التّكوين الشّعري وهذا الأمر متأتٍ من طبيعتها إذ ((أنّ الحركة هي الأصل في حسن الطبيعة وجمال الأرض على خلاف الأشياء المصنوعة الثابتة)) [2]، إلا أنّ ذلك لا يعني أنّ مجرّد كون الصورة متحرّكة يعني نجاحها وخلودها إذ ((لا علاقة لنجاح الصورة الشعرية من عدمه بكونها ثابتة أو متحركة)) [3].

يعتمد الشاعر في صنع هذا النمط من الصور ((على الفعل في تحريك مفردات الصورة وتشعيرها بوصفها الأدلّة الأولى الفعالة في تحريك الصورة الشعرية)) [4]، وبالتّالي ستحفل تلك الصّورة بالخيال، فتسّر الجماد، وتوقف الحياة، وهي هنا وهناك لا تقوم بطبيعتها المادية فحسب بل بطبيعتها النامية المتطورة التي تنبع أصلاً من الرؤية المتحولة والمتغيرة [5].

أمّا عن الصورة الثّابتة فهي أنماط الصورة الشّعريّة المهمّة التي ((تهدف إلى تثبيت اللحظة الزمنية وبالتالي الفعليّة التي يدور في فلكها الموصوف، إن الصورة الجامدة، والحال هذه، تصبح شديدة الشبه بلوحة الرسام أو تمثال النحات، وذلك من حيث الثبات وتجاوز الزمن)) [6]، ومن مهامُها أنّها ((تؤدي وظائف صورية تنبع من حساسية الثبات

---

(1) دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، محمد مبارك: 31.

(2) الصورة الفنية في شعر الطائيين: 176.

(3) عضوية الأداة الشعرية: 115.

(4) عضوية الأداة الشعرية: 114.

(5) ينظر: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د. نعيم اليافي: 169.

(6) الصورة الفنية في شعر الطائيين: 185.

التي تنطوي عليها)) [1]، وتكمن متعتها ((داخل نطاق المدلولات المباشرة للألفاظ التي سيطرت عليها وفصلت بعضها عن بعضها الآخر)) [2].

وفي تحديد معايير الصّور المتحركة والثابتة نود أن نشير إلى أن الصورة الحركيّة تتميّز بكثرة تردّد الأفعال فيها أما عن الصّورة الثّابتة فإنّها كثيراً ما ترتكز على الأسماء.

ومن بين النّماذج الشّعريّة التي تسعى إلى رسم الملامح الحركيّة للصورة الشّعريّة عند أحمد حلمي قوله:

تجشمني حياتي كلّ صعبٍ | كأنّي قد خُلقتُ من الصّعاب
تواثبت الهموم عليّ تعدو | وإن بكّرت سارت في ركابي [3]

يستهلُّ الشّاعر نصّه بالفعل (تواثبت) الذي يدلُّ على الحركيّة وعدم الثّبات اللذين تقتضيهما الصّورة المُتحرّكة الكائنة في قوله (تواثبت الهموم عليّ تعدو)، ويقوم الفعل هنا بتحريك عناصر النّص وشحن دلالاتها على النّحو الذي يُمكّنه من حشد جميع طاقاته في الإثارة البصريّة، التي تتشظّى في مواضع مختلفة من النّص بفعل الدّلالة الجديدة المقتحمة للكائن الشّعري والمتمثّلة بكلمة (تعدو)، ثمّ تأتي الصورة الشّعرية الأخرى (وإن بكّرت سارت في ركابي) التي تكشف عن حركيّتها المستمرّة والمُنفتحة على الفعل (سارت)، وهنا استطاع الشّاعر أن يرسم صورةً للهموم بهيئة حيوان مفترس عبر الأفعال (تواثبت، تعدو، سارت) وينجح النّص هنا في إثراء أبعاد الصّورة ومنحها خصوصيّة متفردة من خلال الإحالة الحدثيّة للأفعال (تواثبت / تعدو / بكّرتُ / سارت) التي تنفتح على مجال بصري أرحب.

---

(1) عضوية الأداة الشعرية: 115.

(2) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث: 53.

(3) ديواني: 83 .

وفي الأنموذج التّالي يأتي النّص مُحمّلاً بالعديد من الصّور الحركيّة القائمة على الفعل، ثُمّ ما تلبث هذه الصّور جميعاً أن تتمركز في موضع مُعيّن من النّص مُتوحّدة ومتفاعلة فيما بينها:

قلم إذا مدّ المداد لسانه سطعت بهالات السّطور دهورُ

يجري بما يجري القضا فكأنّه قطب عليه رحى الزّمان تدورُ [1]

تقوم الصّورة المتحركة الأولى في هذا النّص على الفعل (مدّ) الكائن في قوله: (قلم إذا مدّ المداد لسانه سطعت بهالات السّطور دهورُ)، إذ يقوم هذا الفعل بتحريك ملامح الصورة القائمة على الفعل وردّة الفعل، مما يساعد على تحفيز عناصر الإثارة البصريّة و تركيزها على نقطة مرئيّة معيّنة، مما يستدعي وجود ردّة الفعل التي تحمل ملامحها جملة (يجري بما يجري القضا)، ثمّ يتّجه النّص بما يحمله من صور ودلالات في مساره الطبيعي ليستقرّ بالتّالي في نهاية النّص متمحوراً حول نفسه في حركة لولبيّة غير مستقرّة، وهي إحدى أهمّ سمات الصّورة الحركيّة التي يُمثّلها قول الشّاعر (قطب عليه رحى الزّمان تدورُ)، إذ يقوم الفعل (تدور) على تحريك الوحدة اللفظيّة (رحى الزّمان) مما يساعد على منع الصّورة من الاستقرار والثّبات، مع أنّ (القلم) الذي يُمثّل محور الصّورة يتمتّع بعنصر الثبات كونه يُمثّل الـ (قطب) الذي تدور على أرضيّته (رحى الزّمان).

أما عن نماذج الصّورة الثّابتة عند الشّاعر التي توفّر قدراً كبيراً من هذا النّمط الصّوري قوله:

لا ترقبنّ مدى حياتك ساعة تصفو بها ما دام قلبُك ينبضُ

أنظر فهذا للشّقاء مفتّحٌ يناً وذاك من الشّقاء مغمّضُ [2]

---

(1) ديواني: 186.

(2) ديواني: 241.

إذ يضع الشاعر فرشاته اللغويّة على لوحة النّص راسماً بعض الملامح الصّوريّة الممهّدة للصّورة الثّابتة، ففي قوله (قلبك ينبضُ) يندفع الفعل (ينبض) ليُمارس عملاً حركيّاً يُمثّل الإطار الرّئيس للصورة الحركيّة، ثُمّ تتوقّف اللحظة الزمنيّة فجأةً في البيت الثّاني لترسُم أولى ملامح الصّورة الثّابتة، إذ تُثبُت الصورة عند مفردة (مُفتّح) في قوله (أنظر فهذا للشقاء مفتّح عيناً) عاكسة الملامح الصوريّة للذين سيتعرّضون للشقاء، بينما الذين تعرّضوا للشّقاء يوقف الشّاعر إحساسهم بالألم وتشكّيهم منه مكتفياً بإغماض عيونهم عبر المشهد اللغوي (عيناً وذاكَ من الشقاء مغمّضُ)، وهنا نجد هذين يعبّران عن حركة نفسيّة عند الطّرفين (مفتّح، مغمّض) الأولى متفاعلة مع الشّقاء والأخرى لا مباليّة.

ويحظى النّص اللاحق بالتّمتّع بمعالم الثّبات في الصورة التي تتناسب مع طبيعة التّجربة الخاصّة بالشّاعر التي يقوم عليها النّص، المُستهلّة في الحقيقة بصورة حركية تقتضي وجود الفعل المُحرّك الرّئيس لها، ممهّدة بذلك للولوج إلى منطقة الصورة الثّابتة ومن ثمّ الاستقرار والكمون نسبياً في منطقة مُعيّنة من النّص:

ضرب الأسى حولي نطاقاً مُحكماً — فغدا الضياءُ لمقلتي لا ينفذُ
من عاش تلفحه الرزايا عمره — يرض الذي يكي الأسى ويجبّذ[1]

يستهلُّ الشّاعر نصّه بالصّورة المتحركة في قوله: (ضرب الأسى حولي نطاقاً مُحكماً) القائمة على الفعل الماضي (ضرب)، الذي يقتضي الحركة التي تميل إلى تفعيل النّص ورصد حيواته، ثُمّ ما تلبث هذه الصّورة أن تستقرّ نسبياً والتّمركز في موضع مُعيّن من النّص: (الضياءُ لمقلتي لا ينفذُ)، إذ تأتي أداة النّفي (لا) المُستدعاة بسبب (نطاقاً مُحكماً) لتزيد من استقراريّة النّص وهدوئه، مُمهّدة بذلك للوحدات اللغويّة الأخرى المنتمية للنّص في أن تبسط سيطرتها على الذّات المُتلقّية، التي تُعلن عن انتشار العديد من الرّؤيات داخلها التي تستوجب وجود هذه الآليّات والتّنويع في الصّور.

(1) المصدر نفسه: 173.

يقوم النّص اللاحق على آليّة أخرى مختلفة في تكوين الصّورة الثابتة ولكن بطريقة مُختلفة عما رأيناها في النّص السّابق:

ثار الأسى والليل في أغداق هوالنجم أغمض عينه وتوارى

بُعداً لليلٍ مثل حظي قاتم يُخفي السّماء ويحجب الأقمارا [1]

في هذا النّص تنهض الصّورة الكامنة في قوله (والنّجم أغمض عينه) على عنصر الثّبات أولاً المُتحقّق بسبب وجود الفعل الماضي (أغمض)، المُتحرّك أصلاً في زمنه والثّابت في زمن انطلاق النّص، على النّحو الذي تستدرج فيه المُتلقّي لقراءة أبعاد النّص والكشف عن طاقاته الكامنة، ثمّ لا تلبث هذه الصّورة أن تتلاشى بفعل وجود لفظة (توارى) التي تُشير في دلالاتها اللغويّة إلى الاختباء والتّخفّي عن الأنظار.

القيمة التعبيرية للصورة

تعد الصورة الشعرية من أهم السبل التي تُفضي إلى ((الكشف عن جماليات النص)) [2] بوصفها ((الشكل الذي تتجلّى فيه عبقرية الشاعر وتجربته)) [3] والسّبب الذي منحها كلّ هذه الخصوصية يكمن في أنّها ((تتمتّع بطاقة جبّارة على توكيد الحضور الشّعري في القصيدة)) [4].

إنّ المقصود بالقيمة التعبيرية للصورة يكمن في الإجابة على الأسئلة الآتية وهي: لماذا عبّر الشاعر عن صوره بهذه الطرق التي لحناها في النماذج الشّعريّة السّابقة التي ضمّها المبحثان السّابقان ولم يعبّر بغيرها من الطرق؟ إذ أنّ اهتمام المُبدع بأنماط وطرق

(1) ديواني: 214.

(2) الصورة الفنية في سياق النص الشعري الحديث، د. عبد الإله الصائغ، بحث مجتزأ من كتاب: الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين: 45.

(3) الصُّورَة الفَنّيَّة في شِعر الطَّائيَّين: 1.

(4) عضوية الأداة الشّعريّة: 88.

مُعيّنة دليل على عمق الأثر الذي خلّفه ذلك النّمط أو تلك الطّريقة. وهل استطاعت الصورة الوصول بالفكرة أو العاطفة إلى المتلقي، وهل أثّرت فيه إلى الحدّ الذي يتفاعل معها حدّ التّوحّد؟ وكلُّ ذلك يمكن أن يكون عن طريق الانفعال بها، إذ أنّ الصّورة يجب أن لا تُفسّر على أنّها ((دلائل النّبوغ الأصيل، أكثر من كونها ناقلة للعاطفة)) [1]، فهي تُمثّل في الحقيقة وجهاً ((للانفعال في تأجّجه وهدوئه)) [2]، فضلاً عمّا تضيفه هذه الصّور من دلالات ومعانٍ جديدة.

وتأسيساً على ما سبق فما هي خصائص صوره الشّعريّة، وهل اشتملت على خصائص متميزة؟ إذ من خلالها سيتمّ التعرّف على المستوى الذي وصلت إليه الصّورة، وهل قامت الصّورة بكل وظائفها؟ وهو دليل على عبقريّة الشّاعر وتمكّنه من فنّه، والعديد من الأسئلة التي تكمن الإجابة عنها في ثنايا الصّفحات اللاحقة.

وإذا ما أردنا أن نقارب المسألة لنتعرّف على القيمة التعبيريّة لصور الشّاعر الكامنة في ديوانه، فإنّنا يجب أن نتناولها بشيء من الحذر والتّحليل والمُتابعة في عدد من النّصوص الشّعريّة كي تكون المسألة أمامنا أكثر دقّة ووضوحاً، وتتطلّب هذه المُتابعة مُعاينة عدد من النّصوص لا نصٍّ أو نصّين، وعندها سيُكتبُ لها النّجاح أو الفشل في القيام بالمهام المُناطة بها.

من الأمور البارزة التي يمكن ملاحظتها في نماذج الشّاعر أحمد حلمي الشّعريّة أنّه كثيراً ما يميل إلى التركيز على وصف الأشياء، والكشف عن ترسّبات الغموض والتعتيم بكلِّ أبعادها التي قد تشوّه معالم الصّورة ، ومنها النّص الآتي:

تضيء لك الليالي وهي سودٌ أماني تملأ القلب ابتهاجا

فسر ما عشتَ ممتلئاً رجاء تجد في كلّ داجيةٍ سراجا [3]

---

(1) الصّورة الشّعريّة: 23.

(2) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: 6.

(3) ديواني: 107.

في هذا النّص نجد الشّاعر يُفصّل ويُشكّل ويزيد من ملامح الصّورة ولا يكتفي بذكر ملامحها الأساسيّة التي نجدها كامنة في قوله: (تضيء لك الليالي)، وكان من الممكن أن يكتفي بذلك إلا أنه لم يقتنع بهذا القدر بل زاد من عناصر التّشكيل فيها، مُضيفاً اللون الذي نلاحظه في كلمة (سودٌ) الذي استطاع أن يزيد من وضوح الصّورة في النّص بشكليها المادي والمعنوي، ونقصد بالوضوح المادي هنا حقيقة السّواد الذي تحمله دلالة الظّلام، أما عن الوضوح المعنوي فنعني به طبيعة الضّيّق النفسي الذي خلّفته الليالي (كناية عن تقادم الزّمن)، كما أنّ هذا التّشكيل الصّوري الذي نلمحه استطاع أن يخدم المسار العام لمضمون النّص، إذ تمكّنت الصّورة بمحتوياتها أن تنقل التّأثير المُتمركز فيها إلى المُتلقّي، فكلمة (سود) منحت النّص أبعاداً نفسيّة استطاعت أن تجعل من المُتلقّي عنصراً مُتطلّعاً لما بعد موضع الصّورة قادراً على التّعالي على الوضع المتأزّم المُتمثّل في كلمة (سود)، وهنا بإمكاننا القول إنّ هذه الصّورة، امتلكت سمات النّموّ والحياة والتّطوّر لا التقوقع والبقاء في الموضع الذي وجدت فيه، بل استطاعت أن تتوغّل داخل أعماق النّص والتّحكّم في دلالاته.

ويأتي النّص اللاحق ليؤكّد على الجانب التعبيري للصّورة التي كشف عنه النّص السّابق، وهنا ستحاول الصّورة استخدام العديد من التّقانات التي ستساعدها كثيراً على الوصول بأنموذج شعري قادر على التّأثير والمُمايزة والتّداخل بين طبقات النّصوص:

بدّد شعور اليأس فهو سحابةٌ ... سوداء تحجب عنك أنوار الرجا

لو أنّ قلب المرءِ ينبض مؤمناً ... بنضاله ما زاغ عن هدف النّجا [1]

ينفتح النّص على محور اليأس الذي تحاول الصّورة نقله إلى فضاء من فضاءاتها المُحمّلة بالإثارة والمُتّسمة بالخصب والثّراء، وتوجيهه الوجهة الصّحيحة التي تتمخّض عن توليد العديد من الطّاقات الإيجابيّة القادرة على دفع المُتلقّي للاستجابة لمضامين النّص، هو الشّروع الصّحيح لمسار الصّورة، وحينها ستُصبح قادرة على القيام بمهامّها المُلقاة على

(1) المصدر نفسه: 108 .

عاتقها وهو ما تفعله في هذا النّص، ليقوم الشّاعر بطلب العون الخارجي من أجل دفع الصّورة في حقل دلالي جديد يقوم على تزويد النّص بطاقات إيحائيّة عالية، ويتمثّل هذا العون بلفظة (سوداء) التي تُضيف إلى صورة الـ (سحابة) المُتمخّضة عن الشّعور بـ (اليأس) عُنصراً فعّالاً يتوغّل كثيراً في وصف الحالة النّفسيّة التي يمرّ بها المُتعرّض لمثل هذا الشّعور.

كما أنّه استطاع التعبير فلسفة التّأويل المُرتبط بجملة (شعور اليأس فهو سحابة) المُمثّلة لصورة النّص، وفي قراءة متأنّية لمسارات النّص الأخرى سنجد أنّ الصّورة بفضل الزّيادة التي أضافها الشّاعر إليها تمكّنت من أن تُزيل عنصر القتامة والتّعتيم الذي لحق بجملة (شّعور اليأس)، وما يثيره ذلك من أبعادٍ تهويليّة تترتّب عليه العديد من النتائج السّلبيّة الماثلة في النّص: (تحجب عنك أنوار الرجا) و (زاغ عن هدف النّجا)، إلا أنّ جملة (سحابة سوداء) المُمثّلة للصّورة استطاعت أن تقوم بذلك وحدها.

وتبلغ الصّورة في بعض نصوص الشّاعر أقصى مدياتها وهي في طريق تكوينها للعديد من الرّوابط التي توثّق علاقتها بالنّص، وتُبعد عنها شبح الاتّصاف بالحشاوة والزّيادة التي تشوّه معالم الصّورة وتوقعها في مدارك الفشل والضّياع الفنّي، كما في هذا النّص الذي يُحاول جاهداً الوصول إلى هذه المكانة التي تزيد من تماسك النّص وتبعثه على الإبداع، ولا تكتفي هذه الصّورة بذلك فحسب بل ستقوم بالعديد من المهام على النّحو الذي تستطيع فيه إقناع المُتلقّي بقوّة العاطفة الموجودة فيها:

نصبت لك الدنيا الشّراك فكن على ... مرّ الزمان من الشّراك بعيدا

أنظر لمن عبدوا الدّراهم إنّهم ... عاشوا وماتوا للعبيد عبيدا [1]

إذ تنبثق صورة الدنيا التي رسمها الشّاعر في النّص المُمثّلة بقوله (نصبت لك الدنيا الشّراك) عن شبكة من العلاقات التي تربط أجزاء النّص بعضها بالبعض الآخر، منفتحة على عالم من التآلف والتفاعل فيما بين العناصر المكوّنة للنّص، ففي الشّطر الثّاني من

(1) ديواني: 136.

البيت نفسه نجد العديد من الدّلالات كـ (الشّراك) التي تُشير إلى وجود ترابط تعبيري يربط هذه الوحدات التّعبيريّة بالصّورة، كما أنّ البيت الثّاني يتمخّض عن عدد من العلاقات المُشابهة لتلك التي لحناها في البيت الأوّل، التي ستدلُّنا على معنى الشّرك الذي لوّح به الشّاعر في الصّورة كقوله (عبدوا الدّراهم) وقوله (عاشوا وماتوا للعبيد عبيدا)، ولم يكتفِ الشّاعر بتفعيل علاقات النّص وحسب بل اتّجه إلى التّأكيد على أهميّة الصّورة ومصداقيّتها في نقل التّجربة المُتمثّلة بصورة النّص (نصبت لك الدنيا الشّراك)، والمرتبطة بالوحدات التّعبيريّة (فكن على مرّ الزمان من الشّراك بعيدا) إذ حاول أن يُضفي معالم توضيحية للصّورة تحاول إقناع المُتلقّي بمكنونات النّص ومضامينه فعبّر عن ذلك بقوله: (أنظر لمن عبدوا الدّراهم إنّهم عاشوا وماتوا للعبيد عبيدا).

في بعض النّصوص تحاول الصّورة أن تنطلق من مبدأ تجسيد الأحداث وأنسنتها، والعمل على تجريد الإنسانيّة من صفاتها المعروفة وتحويلها إلى كائنات أخرى مُختلفة، على النّحو الذي تتجاوب فيه مع العامل الضّاغط على نفسيّة الشّاعر، وحينها سيحاول توظيف العديد من الأساليب اللغويّة التي تقوّي من الصّورة وتزيد من منعتها:

تأمّل كيف تحصدنا الليالي بمنجلها وتذرونا الرّياحُ
صباح ليس يعقبه مساءُ وليلٌ ليس يعقبه صباحُ [1]

ففي هذا النّص يُخاطب الشّاعر عنصراً مُتخيّلاً بوصفه المُتلقّي بإعلانٍ صريحٍ يعكس خطورة الموقف الذي يتعرّض له جميع النّاس بالكلمة المُستهلّة (تأمّل) التي تتطلّب من المُتلقّي التّركيز التّام لما سيأتي بعد هذه الكلمة، وبعدها ينتقل الشّاعر إلى العمل على رسم ملامح صُورة النّص الشّعري وتشكيل أبعادها بالطريقة التي تمنحها حرّية أكبر في المُساهمة بتشييد بناء النّص وإسقاط معالم الإبداع عليه، ونلمح هذه الصّورة في قوله: (تحصدنا الليالي بمنجلها وتذرونا الرّياحُ)، وهنا يحاول الشّاعر في طريقة رسمه للصّورة إضفاء صفات الأنسنة على الليالي التي تعمل على حصد النّاس وتجريدهم من صفاتهم

(1) ديواني: 119.

الإنسانيّة، وهذا العمل – أي أنسنة الأشياء – فعله الشّاعر مع الرّياح التي تعمل على ذر الحصاد (مجموع النّاس)، ولعلّه في ذلك يحاول إثارة خيال المُتلقّي لالتقاط معالم التجربة واستيحاء مخزوناتها المضمونيّة، وفي سبيل الخروج بصورة ثريّة فإنّ الشّاعر يتّجه إلى اللغة لتفعيل العديد من آليّاتها وأساليبها في النّص، ومنها أسلوبي التّضاد والنّفي الكامنين في قوله: (صباح ليس يعقبه مساءٌ وليلٌ ليس يعقبه صباحُ)، وهنا سيشتغل هذان الأسلوبان على تحريك الصّورة وديمومة عملها المتمثّل بجملة الصّورة الشّعريّة (تحصدنا الليالي بمنجلها وتذرونا الرّياحُ).

وتشرع الصّورة في بعض الأحيان في الكشف عن نوع من التّطوّر والنّموّ والإنتاج الفعلي – كما سنراه لاحقاً في النّص التّالي – إذ تتلاحم فيه أجزاء الصّورة على النّحو الذي تُظهر فيه استعدادها لتقديم العديد من الإمكانات النّوعيّة سعياً للخروج بنصٍّ شعريٍّ منفرد:

تجشمني حياتي كلّ صعبٍ كأنّي قد خُلقتُ من الصّعاب
تواثبت الهموم عليّ تعدو وإن بكّرت سارت في ركابي [1]

تتمثّل الصّورة في هذا النّص بالجملة الشّعريّة (تواثبت الهموم عليّ تعدو وإن بكّرت سارت في ركابي)، وهنا تقوم هذه الصورة بتزويد النّص بعدد من الأفعال بما يُساعدها على النموّ ويزيد من حركيّتها كالفعل (تواثبت) و (تعدو) و (سارت)، في نوع من الاستعراض الذي ينمّي قابليّة الصّورة ويُحقّق رغبتها في الإنتاج مما ينتج عنه مزيد من الإشباع، ولعلّ الأفعال السّابقة الذّكر تعمل على التّنويع في حركة الصّورة فالفعل (تواثبت) يُشير إلى الجاهزيّة على القيام بالحركة المُراد فعلها، بينما يدلُّ الفعل (تعدو) على السّرعة القصوى في أداء الحركة، ثمَّ يتباطئ القيام بالحركة بمجيء الفعل (سارت)، إنّ محاولة الشّاعر هذه ساعدت النّص على الانطلاق بحريّة مُطلقة في فضاء من التّجاوز والمغايرة الفنّيّة بما يُحقّق للنّص عنصر الإبداع والأصالة.

(1) ديواني: 83.

على أنّ الصّورة لا يمكن لها أن تبلغ درجة عاليّة من التّشكيل (وممّا لا شكّ فيه أنّ هذا العنصر – أي التّشكيل – سيُساعد الصّورة كثيراً على التّحليق في فضاءات التّميّز) ما لم تكن عناصر الصّورة مُتناسقة ومُنتظمة، بحيث تستطيع من خلاله ملء الفضاء الشّعري للنّص، وهذا يستدعي منها القيام بنوع من التّحايل والمراوغة على المعنى المضموني للنّص مما يُحيل أبعاد الحزن في بعض الأحيان على الطمأنينة كما في هذا النّص:

لا تشقِ نفسك بالتشاؤم إنّه ... طيفٌ يزورك مغمّضاً ومفتّحاً

من كان يزعم في التشاؤم فطنةً ... لا يلقَ يوماً في الحياة مُفرّحاً [1]

فقد نهض النّص على مجموعة من التّلوّنات المركّزة التي تعتمد على آليّة توظيف اللقطة الصّوريّة مع القيام بإضفاء معالم الأنسنة على الأشياء التي تُمثّل جزءاً من كيانها، ففي قوله (طيفٌ يزورك مغمّضاً ومفتّحاً) اختزل الشّاعر الوحدتين التّعبيريّتين (مغمّضاً، مفتّحاً) بما يُقرّب المسافة ما بينهما، ممّا يعمل على تناسب الصّورة مع المُفتتح الاستهلالي للنّص (لا تشقِ نفسك بالتشاؤم)، وينبثق عن ذلك محاولة النّص تفسير نفسه المُتمثّل بالجملة الشّعريّة التي تُسيطر على البيت الثّاني من الرّباعيّة: (من كان يزعم في التشاؤم فطنةً لا يلقَ يوماً في الحياة مُفرّحاً) ممّا يُعزّز من مكانة الصّورة ومركزيّتها وهيمنتها على جميع بؤر النّص، على النّحو الذي يؤدّي بالمُتلقّي إلى الحيطة والحذر من الوقوع في شرك التّشاؤم والتّكيّف على العيش من دونه وهو مدعاة للفرح الذي لم يتحقّق بعد.

تتّجه الصّورة في نصٍّ لاحق إلى عنصر التّعميم الذي يتطلّب مُشاركة أكثر من نمط صوري في عمليّة بناء النّص الشّعري وتأثيثه، على النّحو الذي يحاول فيه الشّاعر تطوير الصّورة خدمة للمسار العام لمضمون النّص وبما يُبرّر أهميّتها ووجودها فيه:

يُقلّم الدهرُ أظفار الذين بغوا ... فالبغي نارٌ على الأيّام تتّقدُ

(1) ديواني: 116.

يمضي الفتى مطمئناً في مساربه إن كان لا يشتكي من بغيه أحدُ [1]

إذ تندفع عدد من الحواس في تكوين ملامح الصّورة ووضع شفراتها حيث يخضع المقطع الأوّل من البيت الشّعري الأوّل في النّص لهيمنة الحاسّة البصريّة في سبيل تقريب أبعادها من ذهن المُتلقّي (يُقلّم الدهرُ أظفار الذين بغوا) وفيها يؤنسن الشّاعرُ (الدّهرَ) في محاولةٍ منه لتقريب المشهد الصّوري بصورة أكبر إلى ذهن المتلقّي، بينما تسيطر الحاسّة اللمسيّة مع قرينتها البصريّة على محتويات المقطع الثّاني الذي يُحاول تفسير الصّورة الأولى (فالبغي نارٌ على الأيّام تتّقدُ)، وهنا سيتّجه النّص في مساراته لتوجيه أنظار المُتلقّين وإبعادها عن خطر البغي (يمضي الفتى مطمئناً في مساربه إن كان لا يشتكي من بغيه أحدُ)، هنا نستطيع القول إنّ الصّورة ساعدت النّص كثيراً على الكشف عن مضامين النّص وتحرير آليّاته بما يخدم المسار الأنموذجي الذي يبحث الشّاعر عنه ويتوق الوصول إليه، سعياً لتحقيقه بوصفه الأرضيّة الأكثر ثباتاً واستيعاباً لعالم البشر.

ويتمظهر التّعميم في صورٍ أخرى فتشترك في زركشة إطاراتها أنماط أخرى جديدة تتعانق وتتفاعل فيما بينها، لتُشكّل بالتّالي نسقاً صوريّاً منتظماً قادراً على الإبداع والتّواصل الفنّي داخل نسيج النّص الشّعري، ومُتمكّناً من إقناع المُتلقّي بوجهة النّظر المهيمنة على دواخل النّص:

ملأت جفنيكَ نوماً تبتغي هرباً من الهموم وفيك الهمّ يتّقدُ

تبدو الوجوه علاها البؤس كالحةً كالبحر يبدو على أمواجه الزّبدُ [2]

إنّ العالم الذي ترصده الصّورة داخل النّص هو عالم شبيه تماماً بعالمنا الذي يتداخل فيه الخير والشّر والفرح والحزن، لذا يُحاول الشّاعر من خلال الصّورة التّقليل من شأن اليأس الذي تُنتجه الهموم عبر العديد من الأنماط الصّوريّة التي يرسمها الشّاعر، ففي المقطع الاستهلالي يُفاجئنا النّص بصورة ثابتة يصنعها الشّاعر مُعبّراً من خلالها عن حالة

(1) المصدر نفسه: 142.

(2) ديواني: 146.

الجمـود التي تلازم المُتلقّي، الذي يبدو أنّ المقصود به هـو الشّاعـر نفسه (مـلأت جفنيـكَ نوماً)، ثُمّ تأتي بعدها الصّورة متمازجة بين البصر والحركـة (الهـمّ يتّقـدُ)، ولكـي تبسط الصّورة هيمنتها على نحو أكبر فإنّها تزيد من حضورها وكثافتها وتنوّعهـا، لتأتي بـنمطين مهمّين هما النّمط البصري والثّابت (كالبحر يبدو على أمواجه الزّبدُ) مُحقّقة بـذلك نوعـاً من الخصب والثّراء الفنّي والمضموني دفعة واحدة.

الصّورة عند أحمد حلمي عبد الباقي تعتمد في كثيرٍ من الأحيان على الخيال ولكنّهـا لا تذهب بعيداً في مسالكه مُبتعدة عـن الواقـع، فهـدفها الأسـاس هـو العمـل علـى نقـل تجارب الشّاعر سواء تلك الـتي عايشها بنفسه أم الـتي لم يُعايشها وتخـصّ مجتمعـه أو أي مجتمع من المُجتمعات، كما في هذا النّص:

يطـوي الزّمـان صـحائفاً نـشّرتها	فاحـذر يغـركَ مـا يمنّيـك الغـدُ
وامـلأ فـؤادك بالقناعـة	إنّهـاكنزٌ وإن طـال المـدى لا ينفـدْ [1]

إذ نجد أنّ جملة (يطوي الزّمان صحائفاً نـشّرتها) تـستند علـى نحـوٍ كـبير إلى الخيـال الذي يضع لمساته علـى الزّمـان فيؤنـسنه (يطـوي، ينـشر)، إلا أنّ ذلـك لا يـستمرُّ كـثيراً فسرعان ما يستعيد النّصّ نشاطه الـواقعي في سـبيل التّعـبير عـن تجربـة الـشّاعر المُعاشـة، مُعزّزاً ذلك بالعديد من الجمل الواقعيّة التي تتضمّن كمّاً من النّصائح التي يُـرادُ بهـا تحـذير المُتلقّي المُتوَهّم من الوقوع في شرك الطّمع (فاحذر يغرْكَ ما يمنّيك الغدُ) والرّضـا بالقناعـة (واملأ فؤادك بالقناعة)، ولا يتوقّف الشّاعر عند ذلك بل يُحاول إقناع المُتلقّي بالمزيـد مـن النّصوص مُنتقلاً معه في جوٍّ من الموعظة والحكمة: (إنّهـا كنـزٌ) المُقترنـة بجملـة (وإن طـال المدى لا ينفدْ)، وفي هذا النّص استطاع الشّاعر أن ينقل تجربته بكلّ صـدقٍ وشـفافية علـى النّحو الذي يتمكّن من خلاله إقناع المُتلقّي بعمق هذه التّجربة.

---

(1) المصدر نفسه: 142.

وأمام هذا الاندفاع والإصرار على الاحتفاظ بمكانتها فإنّ الصّورة تحاول إنجاز العديد من مهامّها ووظائفها، متّجهة بالمُتلقّي إلى فضاء من الرّضا والإعجاب بشخصيّتها كلُّ ذلك ضمن ضوابط وأحكام معيّنة، كما هو مُمثّل في هذا الأنموذج:

إنّ الحيـــاة صحـــائف مرقومـــةٌ   تُطـوى علـى مـرّ الزّمـان وتنـشرُ

فهـي الـضياء وأيـن منـه المُجتلـي   وهـي الـسّناء وأيـن منـه المُبـصرُ [1]

ينطوي النّص على العديد من الإنجازات الفنيّة المُتعلّقة بوظائف الصّورة ومنها تنمية حاسّة البصر التي تُساعد المُتلقّي كثيراً في الوصول إلى فضاء النّص وإدراك مضمونه، إذ يكشف المقطع الاستهلالي عن محاولة الشّاعر لتنميّة الحاسّة البصريّة من خلال رسم صورة مرئيّة لأشياء غير محسوسة وذلك في قوله (إنّ الحياة صحائف مرقومةٌ)، التي تنطوي على العديد من الإفرازات البصريّة في سبيل تنمية الحاسّة البصريّة، وفي الجملة الشّعريّة التي تليها (تُطوى على مرّ الزّمان وتنشرُ) يستمرُّ الشّاعر في تزويد الحاسّة البصريّة بالمزيد من الطّاقات بما يُنمّيها ويرفع من قابليّتها في السّيطرة على المناخ الشّعري البصري الذي يتعرّض له النّص الشّعري، وكذلك تفعل الصّورة في باقي الجمل الشّعريّة المُكوّنة للنّص الشّعري السّابق كجملة (فهي الضياء وأين منه المُجتلي) وجملة (وهي السّناء وأين منه المُبصرُ)، وبالتّالي فإنّ ذلك سيعمل على إقناعنا بقوّة جاذبيّتها وروعتها.

بينما يُحاول الشّاعر في نصٍّ لاحق أن يُنمّي الحاسّة السّمعيّة عند المُتلقّي عبر توظيف العديد من الملامح الصّوتيّة المكوّنة للصّورة السّمعيّة، التي تعمل على زيادة طاقة النّص السّمعيّة بما يُسجّل لها تنوّعاً أعلى في المستوى الإيقاعي للنّص:

إسمـع نـداء الدّهـر إنّ صريخـه   قـد صـكّ أسمـاع الأنـام محـذّرا

لا يأمـن الأيـام إلا جاهـل   ضـلّ السبيل فليس يسمعُ أو يرى [2]

---

(1) ديواني: 183.

(2) ديواني: 189.

إذ تكشف الحاسّة السّمعيّة للمُتلقّي السّامع والبصريّة للمتلقّي القارئ عن تموّجات صوتيّة عالية كامنة في النّص، مما يقتضي منه الإلحاح على تعميق حاسّة السّمع عنده في سبيل الكشف عن أبعاد هذا المستوى الصّوتي، إذ تحتوي الجملة الشّعريّة المُستهلّة (إسمع نداء الدّهر إنّ صريخه) على نبرة صوتيّة عاليّة، تُلحُّ على المُتلقّي بضرورة القيام بفعل الإصغاء الذي يتطلّب منه إنصاتاً طاغياً (إسمع) يُقابل مستوى صوتيّاً عالياً (صريخه)، مما يتسبّب عنه مجيء جملة (صكّ أسماع الأنام) التي تحتوي هي الأخرى على تجمّعات صوتيّة تتناسب مع الكمّ الصّوتي الكامن في الجملة الشّعريّة الأولى المُستهل بها، وإلا فالنّتيجة المتوقّعة هي الاتّصاف بالجهل والضّلال الواردة في المقطع الثّاني (العجز) من البيت الثّاني (ضلّ السبيل فليس يسمعُ أو يرى)، إذ تعمل هذه الجملة على قرع الضّمير الإنساني وفتح مجموعة من الحوارات بين الذّات المُتلقّية وضميرها.

وتعتمد الصّورة في بعض النّماذج الشّعريّة على عنصري الظّهور والاختفاء اللذين تأتي بهما التّجربة، مما يتشكّل بالتّالي نوع من الخطاب يوجّهه الشّاعر إلى العنصر المُصوّر الذي يُراد من خلاله وقف جميع المساعي التي تحدُّ من همّة الشّاعر للوصول إلى النّقطة الأساسيّة التي يتوق إلى تحقيقها:

سدل الظلام على الحقيقة فاختفتْ فانظر فهذا نورها يتوارى

يا ليل هل تُبقي الظلام مُخيّماً فوق الأنام وتطفئ الأنوارا [1]

تتمخّض الصّورة في هذا الأنموذج عن سلسلة من المراوغات والتّحايل على الإدراك البصري للمُتلقّي في سبيل إظهار نوع من الإثارة البصريّة، فمرة تختفي عناصر الصّورة بشكلٍ كلّي كما في قول الشّاعر (سدل الظلام على الحقيقة فاختفتْ) الذي يُشير إلى تواريها عن العين بشكلٍ كلّي، ومرّة تتراوح بين الظهور والاختفاء كما في الجملة الشّعريّة (فهذا نورها يتوارى)، مما يستدعي ظهور نوعٍ من الخطاب يوجّهه الشّاعر بوصفه العنصر المُهيمن على فضاء النّص وأرضيّته إلى (الليل) بوصفه الطّرف الرّئيس

(1) المصدر نفسه: 194.

والمُسيطر على عناصر الصّورة الواردة في النّص، يحاول الشّاعر من خلال هذا الخطاب إيقاف زحف الظلام وإسداله الستار على الحقيقة !

وتُقدّم الصّورة في سبيل التّعبير عن تجارب الشّاعر العديد من المواصفات الفنّيّة التي تُكسب الصّورة مزيداً من الهيمنة على محاور النّص بما يُعمّق صلاتها وحضورها البنّاء مع النّص، كما في هذا الأنموذج:

يُقلّبنا على كفّيه دهرٌ   أثيمٌ لا يكفُّ عن الخداعِ

تأمّل هل ترى في النّاس إلا   جياعاً يوفضون إلى القصاعِ [1]

إذ نهض النّص على العديد من المقاييس الفنّيّة التي تتطلّبها الصّورة في سبيل الخروج بنصّ خصب وثري، كالدّقّة في ذكر التّفاصيل التي نلمحها بشكلٍ وافرٍ في البيت الأوّل (يُقلّبنا على كفّيه دهرٌ أثيمٌ لا يكفُّ عن الخداعِ)، ففي قوله (يُقلّبنا على كفّيه دهرٌ) تبدو لنا أولى معالم الصّورة التي يُحاول الشّاعر من خلالها تحريك عناصرها عبر أنسنة الدّهر، وتواجهنا لفظة (أثيم) لتمنح الصّورة مزيداً من الدّقة والوضوح، ولعلّ في هذه اللفظة الكثير من القسوة في الحكم على الدّهر، لذا فإنّ الشّاعر يستدرك ذلك ببيانٍ يؤكّد فيه حكمه العادل من خلال الجملة الشّعريّة (لا يكفُّ عن الخداعِ)، مُستدلاً في هذا الحكم على العديد من الأدلّة التي تُثبت ذلك منها (تأمّل هل ترى في النّاس إلا جياعاً يوفضون إلى القصاعِ) بما يُعزّز من دقّة الصّورة في تفاصيلها المُختلفة ووضوحها.

وتتمكّن الصّورة في الكثير من النّصوص الشّعريّة تحقيق عنصر الإضافة التي تحاول الصّورة من خلاله إسقاط دلالاتها المُختلفة المُصاحبة للمعنى الرّئيس في النّص على المُتلقّي بما يُحقّق الإثارة الفعليّة المُرتقبة في داخله، ولعلّ الأنموذج التّالي الذي انتخبناه يُمثّل هذه النّماذج الشّعريّة التي تضمّنت بين طيّاتها عنصر الإضافة:

تطوي الليالي كلَّ ما هو كائنٌ   وتُحيله أثراً من الآثارِ

(1) ديواني: 256.

مـــن رامَ يومـــاً في الحيـــاة هنـــاءة   قـــد رامَ بـــرداً فـــي ســـعير النّـــارِ[1]

إذ ينتبه الشّاعر في هذا النّص وفي كثير من نصوصه الشّعريّة إلى العنصر الدّلالي لما له من أهميّة كبرى في رصد التّجربة الشّعوريّة الخاصّة بالشّاعر، التي قد تلتقي في كثير من سماتها مع تجارب المُتلقّي، بما يشحن النّص بالمزيد من الطّاقات الفنّيّة التي تمنحها الصّورة له في سبيل الوصول إلى نصٍّ إبداعيٍّ مُتميّز، ففي قوله (تطوي الليالي كلّ ما هو كائنٌ وتُحيله أثراً من الآثارِ) تتمكّن الصّورة الحسّيّة الكامنة من الاندفاع في المغاور الدّلاليّة للنّص، وتسخير جميع الإمكانات المُتوافرة لإنتاج الدّلالات التي سيكون لها الأثر الفاعل في إثارة المُتلقّي وبالتّالي استجابته لمضامين النّص الأصليّة والمُستضافة، وفي البيت الثّاني من النّص يأتي الشّاعر بعددٍ من الجمل الشّعريّة ليُثبّت معطيات الإضافة على النّحو الذي يجعل منها عنصراً أصيلاً في النّص (من رامَ يوماً في الحياة هناءة قد رامَ برداً في سعير النّارِ).

كما رأينا فإنّ الشّاعر استهدف من خلال صوره وضع اللبنة الأساس لبناء نصٍّ شعريٍّ متميّز وعالي الفنّيّة، وتمكّنت الصّورة عبر اهتمام الشّاعر بها من الهيمنة على محاور النّصوص ومضامينها، على النّحو الذي تستطيع فيه التّعبير عن التّجارب الشّعوريّة لصاحبها (مُبدع النّص) وباستخدام ما تيسّر من الآليّات المُتاحة.

(1) ديواني: 189.

الفصل الثالث

الإيقاع الشعري

الفصل الثالث

الايقاع الشعري

مهاد نظري:

تتميّز التجربة الشعريّة عن غيرها من التجارب الفنيّة بكونها تخضع لتعدد الوسائل الفنية، ومن بين هذه الوسائل الإيقاع الشعري الذي يزيد كثيراً من خصوبة العمل الشعري، ذلك ((لأن الشعر بنوع عام، وفي أيّة لغة من لغات العالم، فن يختلف عن فنون الأدب الأخرى، بكونه موسيقيّاً، وموسيقاه هذه نابعة من الخصائص اللفظيّة لكل لغة)) [1]، وللإيقاع أهمية كبرى فهو ((يضبط، وينظم، جلّ العناصر التي يتألف منها النص، ويوزعها في مقاطع، أو فواصل زمنية تنبع من توزيع عناصر الإيقاع)) [2]، وهو ((لاعب أساس في تنظيم شبكة العلاقات المعقدة في جسد النص)) [3]، وإذا ما تمكّن الإيقاع التوحّد مع باقي العناصر فإنّه بذلك سيحقق التّوازن والانسجام في النّص، أي أنّه يسهم على نحوٍ فاعل في دعم إحساسنا بالنغمية المتكررة.

المقصود بالإيقاع هنا هو ((وحدة النغم التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ويتمثّل الإيقاع في الشعر بالتفعيلة في بحور الشعر)) [4]، أو هو ((مجموعة أصوات متشابهة تنشأ في الشعر خاصة، من المقاطع الصوتية للكلمات، بما فيها من حروف متحركة وساكنة)) [5]، وعلى هذا فإنّه يمثّل ((جماع العناصر التي تحقق الوظيفة التكرارية

---

(1) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين: 19.

(2) تحولات النص: بحوث ومقالات في النقد الأدبي، د. إبراهيم خليل: 76 – 77.

(3) الإيقاع في شعر عبد الوهاب البياتي: 2.

(4) الفن الأدبي: أجناسه.. أنواعه: 73.

(5) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: 7.

– على المستوى الصوتي – كخصيصة ملازمة للشعر)) [1]، مضافاً إليه الموسيقى الداخلية التي تعتمد اعتماداً كبيراً على حركة النفس الفردية وتموجاتها الداخلية التي تتمظهر بصورة لفظية تنسجم فيها الألفاظ وتتواءم، ويشمل الإيقاع على هذا الأساس ((كل ما تتضمنه القصيدة من تقطيعات وتوازنات لا متناهية كالتجانس والتكرار بنوعيه: الصوتي بما قد يثيره من إيحاءات رمزية معينة، والمعجمي بما قد يثيره من توافقات أو تقابلات دلالية)) [2]، ويقوم ((على توازن العناصر، وهو توازن يقوم على مبدأ (التعارض الثنائي) بين العناصر: الحركة في مقابل السكون، والتوتر في مقابل الاسترخاء، والارتداد في مقابل التعاقب)) [3].

تكمن أهمية العنصر الإيقاعي أيضاً في كونه يمنح الشعر سمة يتميز بها عمّا سواه فهو الظاهرة التي تشتغل على تنظيم فاعلية الأصوات في المنجز الشعري [4]، فهو ((ينطوي على إيحاء شعري يضع المتلقي في منطقة لا شعورية من التوقع)) [5] وعلينا هنا أن لا نعتقد أنّ الإيقاع كمفهوم مؤسس، هو مجرد حلية تضاف من الخارج، وإنما يعمل بقدر كبير على تكثيف وتركيز اللغة الشعرية [6] حيث إنّ ((الشيء الذي يدهش القارئ هو ذلك التضافر بين البعد الإيقاعي واللغوي الذي يتجلى في النموذج الشعري)) [7]، على النّحو الذي يزيد من التحامه مع العناصر الشعرية الأخرى ((فيحقق بهذا أهم السمات التي تتجلى في التناسق والانسجام)) [8]، التي تدفع الشعر

---

(1) اللغة الشعرية.. دراسة في شعر حميد سعيد: 23.

(2) اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد: 22.

(3) الخطيئة والتكفير: 23.

(4) ينظر: الإيقاع في شعر عبد الوهاب البياتي: 2.

(5) في البنية الشعرية، د. محمد راضي جعفر، الطليعة الأدبية، العدد الثاني، السنة الثالثة، بغداد 2001: 4.

(6) ينظر: اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد: 21.

(7) تحولات النص: 77.

(8) اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد: 22.

لاستثمار ((أكبر طاقة موسيقية تمنحه إيّاها اللغة، وبما يمكنه من التأثير في المتلقي وذلك يتمّ بملامسة مناطق خفية في كوامنه)) [1].

على هذا فإنّ شرط نجاح العمل الأدبي من جهة الوزن هو التنظيم الإيقاعي بنوعيه الخارجي والداخلي، وكل هذا يعتمد على الاستعمال الجيد للوزن من لدن الشاعر، مما يجعل اللغة الشعرية أكثر إحكاماً، فينجز وظيفته الأساسية التي تتمثل في تنظيم عناصر اللغة وتكثيفها [2].

الإيقاع الخارجي

تتميّز التجربة الشّعريّة عن غيرها من التّجارب الفنيّة كونها تمتلك نظاماً إيقاعيّاً خاصّاً لا يتوافر في هذه التّجارب على النّحو والمستوى الذي نجده، ومن بين هذه الأنظمة الإيقاع الخارجي الذي ندعوه بـ (الوزن الشعري) الذي يتميّز هو الآخر عن غيره من العناصر الفنية المكوّنة للقصيدة بكونه ((يضطلع بوظيفة التنظيم الجمالي داخل القصيدة)) [3]، بل إنّه ((هو الذي يمنح بنية القصيدة ثباتاً إيقاعياً محسوباً)) [4] ويعمل على العكس من الإيقاع الدّاخلي الذي لا نظام ثابتاً ومُعيّناً فيه، فالقارئ المُدرك للنظام الموسيقي للقصيدة العربيّة سيجد ((أن الأصوات المؤلفة لكل بيت من القصيدة مساوية لعددها للأصوات المؤلفة لأي من الأبيات الأخرى)) [5]، ويمكن تعريف الإيقاع الخارجي بأنّه ((مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت. وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية في معظم الأحيان)) [6].

---

(1) وهج العنقاء: 146.

(2) ينظر: اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد: 22.

(3) اللغة الشعرية.. دراسة في شعر حميد سعيد: 33.

(4) بنية القصيدة في شعر عز الدين مناصرة، د. فيصل صالح القصيري: 192.

(5) الإيقاع في الشعر الحديث في العراق: 123.

(6) موسيقا الشعر العربي: 165، وينظر: الفن الأدبي: أجناسه..أنواعه: 73.

بناءً على هذه المعطيات فالإيقاع الخارجي ليس مجرد حلية تُضاف من الخارج، وإنّما يعمل على مساعدة اللغة الشّعريّة في رسم مساراتها التي ستسير عليها، ليس هذا فحسب بل إنّ القصيدة – كما يرى أحد الباحثين – التي تخلو من الوزن هي أشبه ما تكون بآلة موسيقية بيد طفل بريء لا يجيد الضرب عليها مثل إجادته تحطيمها [1].

إنّ أهميّة الوزن بالنسبة للمتلقي صارت تُمثل عنده ((مجموعة أبنية موسيقية، أو نُظُم نغميّة مضمرة، مترسّخة في ذهنه، ما أن يشرع بقراءة قصيدة حتى يقفز وزنها ليحقق نوعاً من الاستجابة مع أحد تلك النظم النغمية، تعزز أفق التوقع، وتتنامى هذه الاستجابة حتى نهاية النص)) [2]، ولعلّ الشّاعر حينما يأتي ليبني نصّاً شعرياً معيّناً لا يبنيه من دون إدراك مُسبق للنظام الموسيقي الذي سيكون عاملاً مُساعداً على إحكام هذا النّص، وهناك الكثير من العوامل التي ((تفسر شيوع هذا البحر أو ذاك، من هذه العوامل ما يرتبط بطبيعة الوزن الشعري نفسه، أو رصيده من التراث المنظوم، ومنها ما يتصل بالشاعر ومستوى نضجه الفكري والوجداني)) [3].

لو عدنا إلى الشّاعر أحمد حلمي عبد الباقي لوجدناه شاعراً مُحافظاً على الأوزان الشّعريّة على الرّغم من أنّه ينتقدها في بعض الأحيان – كما سنرى ذلك في موقفه من الشّعر – بل إنّه يميل إلى دائرة البحور المركّبة أكثر بقليل من ميله إلى البحور المؤتلفة، وكما نرى ذلك في الجدول الآتي وما جاء به من نسبٍ مئويّة تكاد أن تكون دقيقة إلى حدٍّ ما:

(1) ينظر: مدخل لدراسة الإيقاع في قصيدة الحرب: 24.

(2) وهج العنقاء: 162.

(3) في حداثة النص الشعري: 92.

ت	الوزن الشعري	مجموع الرباعيات	2. النسبة المئوية
1 .	الكامل	1055	51.919291
2 .	الوافر	721	35.482283
3 .	البسيط	172	8.4645669
4 .	الطويل	66	3.2480315
5 .	الرمل	15	0.738189
6 .	الهزج	3	0.1476378
المجموع: 2032 رباعية			

من خلال هذه الإحصائيّة نلاحظ أنّ وزن الكامل يحتلّ أكثر من نصف مساحة الديوان، ويبدو أن ميل الشّاعر إلى هذا الوزن جاء من كونه أكثر البحور الشعريّة غنائيّة ولينا وانسيابية وتنغيماً واضحاً، إذ هو يتألف من وحدة صافية مفردة مكررة تتمثّل بتفعيلته (متفاعلن) [1] مما سيجعل وزنه ذا ((جرسٍ واضحٍ)) [2]، إلا إنّ هذا الوزن ((لا يستقر على صورته الصافية وإنّما تعتري تفعيلته تغييرات)) [3] تقتضيها متطلبات النّص، وكما سنرى ذلك في النّماذج التي ستُطبّق عليها الدّراسة، ومن بين هذه النّماذج النّص التالي الذي يُمثّل أحد أمثلة الكامل:

شاء الإله وكنتَ آخر سائح في شرقنا ذرع الفضاء وجابا

(1) ينظر: العروض والقافية: دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا علي: 38

(2) شرح تحفة الخليل، عبد الحميد الراضي: 177.

(3) قضايا الشعر المعاصر: 70.

فقـرأتَ مـن سـفر الوجـود صـحائفاً   تُـذكي العقـول ومـا قـرأت كتابـا [1]

تتألّف تفعيلات هـذا النّص مـن إثـنتي عـشرة تفعيلـة جـاءت متوزّعـة علـى بيتي الرّباعيّة، منها ستُّ تفعيلاتٍ صحيحة على صورتها (مُتَفاعِلُنْ ب ب ـ ب ـ) جاء نـصف العدد فـي البيت الأوّل ضمّتهـا المقاطـع: (ـه وكنتَ آ) و (خرَ سـائحٍ) و (ذرع الفـضا)، ونصفها الثّاني في البيت الثاني تُمثّلـها المقـاطع: (فقـرأتَ مـن) و (دِ صـحائفاً) و (لِ ومـا قرأ)، بينما جاءت أربعُ تفعيلات منها مُضمرة (أي تسكين الحرف الثّاني منهـا) لُتصبح علـى هيئة تفعيلة (مستفعلن ـ ـ ب ـ) تُمثّلها المقاطع: (شاء الإلـ) و (في شـرقنا) و (سـفر الوجـو) و (تُذكي العقو)، وجاءت تفعيلتـان منهـا مقطوعتين علـى وزن (مُتَفاعِـلْ ب ب ـ ـ) ويحـتلان الموضع الذي تكمن فيه القافية وهو (الضّرب) تُمثّلها المقاطع: (ءِ وجابا) و (تَ كتابا).

وفي الأنموذج التّـالي يحقّـق الـشّاعر موازنـة متعادلـة بـين عـدد تفعـيلات الكامـل الصّحيحة والمُضمرة على النّحو الذي يكون فيه النّص متّزناً على المستوى الإيقاعي:

إعمـل بوحـي الحـقّ إنّ سبيلـه   تفـضي بـسالكها إلى سـنن الهـدى
لـيس الحيـاة سـوى سـجلٌ للـذي   كـسبت يـداكَ وسـوف تلقـاه غـدا [2]

إذ تأتي تفعيلات هذا النّص تامّة (كما هي الحـال في الـنّص الـسّابق) عـددها إثنتـا عشرة تفعيلـة، ستّ منهـا صحيحـة تُمثّلـها المقـاطع: (نَ سـبيله) و (لِكِهـا إلى) و (سُـننِ الهدى) و (ةِ سـوى سـجلْ) و (كـسبت يـدا) و (كَ وسـوف تـل)، وجـاءت التّفعيـلات الأخـرى مُضمرة تُمثّلهـا المقاطع: (إعمل بوحـ) و (ي الحقِّ إنْ) و (تفضي بسا) و (لـيس الحيا) و (لِ للذي) و (قاهُ غدا)، الشّاعر في هذا الـنّص اسـتطاع أن يُحقّـق توازنـاً حقيقيّـاً على مستوى التنظيم الإيقاعي من حيث توزيعه لهذه التّفعـيلات علـى مـسافات مُتقاربـة، على النّحو الذي يجعلـها تتـداخل وتتفاعـل مـع بعـضها الـبعض لتكـوّن هـذه الموسـيقى المُنضبطة.

---

(1) ديواني: 60.

(2) المصدر نفسه: 138.

ويبدو أنّ هذا التّنويع الموسيقي لتفعيلات الكامل ساعد كثيراً على نمو إيقاع النّص بما يتلاءم مع البعد الرّؤيوي الذي يتضمّنه النّص، فضلاً عن إشغاله للمساحة الواسعة التي تحتلّها تفعيلات الكامل السّت في البيت الشّعري، وهو مما يدعو الشّاعر إلى أن ينوّع في إيقاعيّة هذه التّفعيلات ليكون النّص بالتّالي أكثر تأثيراً في مسمع المتلقّي الذي يُمثّل العامل المُساعد على نجاح النّص.

يأتي بعد الكامل وزن الوافر الذي يُمثّل أكثر من ثُلث حجم الديوان، ويبدو أنّ الشّاعر قد أحسّ بملاءمة هذا الوزن للتعبير العاطفي بشتى أشكاله [1] كونه يمتاز ((بتدفقه وتلاحق أجزائه، وسرعة نغماته)) [2]، ومن بين النّماذج الشّعريّة التي جاءت على هذا الوزن قوله:

يشدّ الصبر أزرك حين يكبو   جوادك والهموم عليك تعدو

فلُذ بالصبر ما ضاقت أمور   تجد فرجاً كضوء الصبح يبدو [3]

جاءت تفعيلات الوافر في هذا النّص متنوّعة، أربع منها جاءت كاملة أي على وزن (مُفاعلَتُن ب ـ ب ب ـ) ويُمثّلها المقاطع: (رُ أزركَ حيـ) و (جوادك والـ) و (همـوم علي) و (تجد فرجاً)، وجاءت أربع منها معصوبة أي (مُفاعلْتن ب ـ ـ ـ) تُمثّلها المقاطع: (يشدّ الصبـ) و (فلُذ بالصَّبـ) و (رِ ما ضاقتْ) و (كضوء الصّبْـ)، والمقاطع الأخرى: (نْ يكبو) و (كَ تعدو) و (أمورُ) و (حِ يبدو) جاءت على تفعيلة (فعولن ب ـ ـ) التي تُمثّل عروض البيتين وضربهما.

إنّ هذا التّدفّق الإيقاعي المُتنوّع والتنظيم المتساوي لتفعيلات الوافر ساعدت على منح النّص ضربات إيقاعيّة وموسيقيّة عالية مما يزيد من حساسيّة النّص وشاعريّته.

---

(1) ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 101.

(2) شرح تحفة الخليل: 153.

(3) ديواني: 133.

ويبدو أنّ الشّاعر أحمد حلمي مغرمٌ بالتّوازن العددي لعدد التفعيلات الـتي تـأتي في النّص الواحد، ففي الأنموذج التّالي تتساوى عـدد التّفعـيلات بـشكلٍ منضبط كمـا هـي الحال في المثال السّابق:

تجـــشمني حيـــاتي كـــلّ صـــعبٍ   كـــأنّي قـــد خُلقـــتُ مـــن الـــصّعاب

تواثبـــت الهمـــوم علـــيّ تعـــدو   وإن بكّـــرت ســـارت في ركـــابي [1]

إذ ينهض النّص السّابق على وزن الوافر، جاءت أربع تفعيلات منه على صورتهـا الصّحيحة (مُفاعـلَتُن ب ـ ب ب ـ) تُمثّلهـا المقاطع: (تُجشّمني) و (خُلِقتُ من الـصْ) و (تواثبت الـ) و (هموم عليْ)، وجاءت التفعيلات الأربع الثانية معصوبة أي (مُفـاعلْتن ب ـ ـ ـ) تُمثّلـها المقـاطع: (حياتي كـلْ) و (كـأنّي قـد) و (وإنْ بكّـرْ) و (تُ سـارت في)، وجاءت المقاطـع الأخيرة: (لّ صعبٍ) و (صعابِ) و (يَ تعدو) و (ركـابي) علـى تفعيلـة (فعولن ب ـ ـ) التي تُمثّل عروض البيتين وضربهما.

والظّاهر أن ميل الشّاعر إلى التّوازن العددي لتفعيلات الوافر جاءت عن قـصدٍ منـه لما تمنحه من موسيقيّة عالية ومُنضبطة.

يأتي وزن البسيط بعد الوافر من حيث انتشاره في الدّيوان إذ لا يُمثّـل إلا أقـل مـن عُشر نسبة الرباعيات في ديوان الشّاعر على الـرّغم ممـا يمنحـه البحـر البـسيط مـن رشـاقة وغنائية وانطلاق [2]، ويشتغل الشّاعر على تامّ البسيط في جميع نصوصه الـتي نظمهـا علـى هذا الوزن إذ لم نجد له أيَّ نص من مجزوء هذا الوزن، ومن نماذجه هذه الرّباعية:

لـــو أنـــصف النـــاس عـــاش النـــاس في رغـــدٍ

فـــالأرضُ واســـعـــة والعمـــر محـــدودُ

(1) ديواني: 83.

(2) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 223.

أو كـــان للنـــاس نـــور يهتـــدون بـــه

فمـــا نـــشا حاســـد فيهـــم ومحـــسودُ [1]

يقوم هذا النّص على ست عـشرة تفعيلـة، تتـوزّع في كـلّ بيـت ثمـاني تفعـيلات، التفعيلة الأولى هي (مستفعلن ــ ــ ب ــ) وجاءت صحيحة سبع مـرات وتُمثّلـها المقـاطع: (لو أنصف الـ) و (شرَ النّاس فِي) و (فالأرض وا) و (والعمر محـ) و (أو كـان للنـــ) و (رَ يهتدو) و (فيهم ومحـ)، بينما جاءت مخبونة مرّة واحدة علـى الـوزن (مُتفْعِلُن ب ــ ب ــ)، وجاءت التفعيلة الثّانية والمؤسِّسـة لوزن البسيط (فاعلن ــ ب ــ) ثماني مرّات ثـلاث منهـا جاءت بهيئتهـا الصّحيحة تُمثّلها المقاطع: (نـاس عـا) و (نـاسِ نـو) و (حاسـدٌ)، وثـلاث أخرى مخبونة علـى وزن (فعلـن ب ب ــ) تُمثّلـها المقـاطع: (رغـدٍ) و (سِـعةً) و (نَ بـه) وجـاءت مرّتان مقطوعـة (فاعلْ ــ ــ) يُمثّلهـا المقطعـان (دودُ) و (سودُ).

ويشتغل الشّاعر في الأنموذج التّالي على تـامّ البـسيط كإطـارٍ يـضمُّ نـصّه في سـبيل التّعبير عن حالة الحزن التي يمرُّ بها، ذلك لأنّ البسيط مـن الأوزان المركّبـة الـتي لا يـستمر تدفّق التّفعيلات فيه على وتيرة واحدة، فيحاول الشّاعر من خلاله أن يوقف زحـف الهـمّ الذي يحيطه به من كلّ جانب:

إن أبلـــج الـــصبحُ ثـــار الهـــمُّ يـــوقظني أو أغـدف الليـل صـار الهـمُّ مزدوجـا

أضـــحى الزمـــان علـــى فـــضلي ينـــاوؤني كأنّما الفضل في حلـق الزمـان شـجا [2]

تكمن غنائية هذا البحر في التّوزيع الإيقاعي المتنوّع – إن صحّ التّعـبير – لتفعـيلات البسيط: (مستفعلن ــ ــ ب ــ) و (فاعلن ــ ب ــ) ذي الستّ عشرة تفعيلـة ، جـاءت تفعيلـة (مستفعلن) سبع مـرّات صحيحـة تُمثّلها المقاطـع: (إن أبلـج الـــ) و (رَ الهـــمُّ يـو) و (أو أغدف الـ) و (رَ الهمُّ مز) و (أضحى الزّما) و (فضلي ينا) و (حلق الزّمـا)، وجـاء المقطـع

(1) ديواني: 148.

(2) ديواني: 107.

الثّامن مخبوناً على وزن (مُتفْعِلُن ب ـ ب ـ)، وجاءت تفعيلة (فاعلن ـ ب ـ) ثماني مرّات ثلاث منها صحيحة تُمثّلها المقاطع: (صبحُ ثا) و (ليلُ صا) و (فضلُ في)، وخمسٌ منها مخبونةٌ (فعلن ب ب ـ) تُمثّلها المقاطع: (قظني) و (دوجا) و (نُ على) و (وِتُني) و (نُ شجا).

ويأخذ النّص اللاحق طاقته الإيقاعيّة من وزن الطويل، والشّاعر في هذا العمل يحاول السّير على المسار نفسه الذي سار عليه الكثير من الشّعراء العرب، فقد نُظم على هذا الوزن أكثر من ثلث الشعر العربي قديمه ووسيطه وحديثه، ومن محسّناته أنّه تام لا يكون مجزوءاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً، ونعني بذلك حذف العروض والضرب، أو حذف نصف تفاعيل البيت أو ثلثيها على التوالي وهذا سبب تسميته بالطويل [1]، وعلى هذا الأساس فإنّ هذا الوزن سيحاول أن يترك بعض المطبّات التي توقف من زحف الإيقاع المُتجه في فضاء من اللا نهائيّة بسبب ((طول مدّاته ونغماته الموسيقية)) [2]، لكنّه سرعان ما يضطر إلى الانطلاق في فضاء الإيقاع المُتسارع بفعل قافية الخاء وهو الحرف المتصف بالرّخاوة والمقترن بألف الإطلاق:

أخوك الذي ما بين جنبيك كامن   وهل دون عزمٍ في الحياة ترى أخا

فلولا الأماني في الصدور تهزّها   لباض بها طير الخمول وفرّخا [3]

إذ ينهض هذا النّص على تفعيلتي الطويل الصحيحتين (فعولن ب ـ ـ / مفاعيلن ب ـ ـ ـ) والمقبوضتين (فعولُ ب ـ ب / مفاعلن ب ـ ب ـ) وبوزنه المعهود (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن)، فقد جاءت تفعيلة (فعولن) الصّحيحة أربع مرّات: (أخوك الـ) و (نَ جنبيـ) و (وهل دو) و (فلولا الـ)، وأتت مقبوضة أربع مرّات أيضاً: (حياة) و (صدور) و (لباض) و (خمول)، أما عن تفعيلتها الثّانية (مفاعيلن) فقد أتت هي

(1) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 43.

(2) قضايا الشعر في النقد العربي: إبراهيم عبد الرحمن محمد، 38.

(3) ديواني: 127.

الأخرى متوزّعة بالتّساوي أربع مرّات صحيحة: (لذي ما يـ) و (ن عزم في الـ) و (أماني في الصّـ) و (بها طير الـ)، وأتت أربع مرّات مقبوضة: (ك كامنٌ) و (ترى أخا) و (تهزّها) و (وفرّخا)، والظّاهر أنّ هذا التّوزيع العادل والدّقيق لهاتين التفعيلتين في النّص ينمُّ عن ذائقة إيقاعيّة مُتميّزة.

ولعلّ الشّاعر في الأنموذج التّالي سيكون أكثر وضوحاً في قدرته على التلوين الإيقاعي للنّص الشّعري:

رويدك لا تخشَ النوائبَ ما قست ... فإنّ غمار العسر يعقبها اليسْرُ

إذا كان عزم المرء كالسّيف مرهفاً ... يلوحُ له في كلّ داجية فجرُ [1]

إذ يكشف النّص عن قدرة الشّاعر على تحقيق الكثير من الزّحافات والعلل التي ساعدت على تحفيز النّص وتسريع إيقاعيّته فجعلته أكثر حيويّة ونشاطاً، فقد اشتغل الشّاعر على زيادة الزّحافات في تفعيلة (فعولن ب ـ ـ)، إذ جاءت ست مرّات بتفعيلتها المقبوضة (فعول ب ـ ب): (رويدَ) و (نوائِـ) و (فإنْ) و (ر يعقُـ) و (يلوح) و (ل داجِـ) بينما جاءت صحيحة مرّتين فقط: (إذا كا) و (ءِ كالسّيـ)، وأتت تفعيلة (مفاعيلن ب ـ ـ ـ) الصّحيحة أربع مرّات: (كَ لا تخشَ الـ) و (غمار العسـ) و (نْ عزم المر) و (له في كل)، وأربع مرّات بالنّسبة لتفعيلتها المقبوضة (مفاعلن ب ـ ب ـ): (بَ ما قستْ) و (بُها اليسْرُ) و (فِـ مرهفاً) و (يةٍ فجرُ)، إنّ هذا التّنويع والإكثار من الزّحافات والعلل التي لا تتقاطع مع القوانين المُتعامل بها في الوزن الشّعري، يُعدُّ نوعاً من محاولة العمل على تكثيف الإيقاع على النّحو الذي يزيد من فعاليّته في النّص، وبالتّالي سيكون جاهزاً للتّمازج والتّفاعل والتّحاور مع المُتلقّي وتقديم نبرات إيقاعيّة مناسبة لذوقه بما يجعل النّص ينطلق إليه من موقعٍ أعلى.

ويقوم النّص اللاحق على وزن الرمل الذي يُعدُّ من بحور الطّرب الغنائية التي تثير النّشوة في سامعيها لانسيابها على اللسان، فهو من أكثر البحور خفة ومرونة وهذا مما

(1) المصدر نفسه: 200.

جعله متحركا من دون رتابة مملّة [1]، ويسعى الشّاعر من خلال هذا الوزن إلى إخراج الرّوى الكامنة في النّص إلى فضاء المُتلقّي على شكل دفعات مُتّزنة من حيث الشّكل الذّهني المُتخيّل لها:

كيف يصفو الدهرُ يوماً لامرئٍ وجيوب الدهرِ ملأى بالكدرْ

عِبَرٌ كلّ الذي تشهده إتعظ إن رمتَ تنجو بالعبرْ [2]

ينهض هذا النّص على وزن الرّمل القائم على ثلاث تفعيلات مُتشابهة في كلّ شطر (فاعلاتن ـ ب ـ ـ) إلا أنّ الثّالثة غالباً ما تأتي محذوفة (فاعلن ـ ب ـ) وربّما يدخلها الخبن (ب ب ـ)، وفي هذا النّص جاءت تفعيلة فاعلاتن بصورتها الصّحيحة ست مرّات: (كيف يصفو الدْ) و (دهرُ يوماً) و (دهرِ ملأى) و (لُ الذي تشْ) و (إتّعظ إن) و (رمتَ تنجو)، بينما جاءت تفعيلتها المخبونة (فعلاتن ب ب ـ ـ) مرّتين: (وجيوب الدْ) و (عِبرٌ كلْ)، وأتت تفعيلتها الثّالثة المحذوفة التي لم تتعرّض للخبن ثلاث مرّات: (لامرئٍ) و (بالكدرْ) و (بالعبرْ)، وجاءت الرّابعة محذوفة تعرّضت للخبن: (هَدُهُ)، إنّ هذا التّنويع مع الحفاظ على الشّكل الكلّي للوزن أدى بالشّاعر إلى التّسريع في تقديم النّص الذي يتّصف بالحركة المُتسارعة لكثرة وجود السّبب الخفيف فيه، مما يمنحه طاقة إيقاعيّة أكبر قادرة على الامتزاج مع رؤيات النّص وتقديمها إلى الذّات المُتلقّية، إلا أنّ تقييد قافية النّص ستحدّ من اندفاعيّة النّص وتمحوره حول نفسه إلى أن يكتفي المُتلقّي منه.

(1) ينظر: العروض والقافية: 81.

(2) ديواني: 203.

التدوير:

التدوير في الشّعر العمودي هو ظاهرة ترابط شطري البيت إيقاعياً وذلك بتقسيم كلمة على قسمين، قسم يتعلق بالصدر وآخر بالعجز [1]، وقد ذكره ابن رشيق القيرواني باسم (المداخل من الأبيات) وعرفه بـ ((ما كان قسيمه متصلاً بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضاً، وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين، وقد يستخفونه في الأعاريض القصار: كالهزج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك)) [2]، إلا أنّ ذلك ليس بالصّحيح تماماً فقد وجدنا الشّاعر أحمد حلمي يقصره على مجزوء الكامل، ولما كان هذا الوزن من الأوزان الطويلة فهو بحاجة إلى التواصل والاندفاع الدلالي والإيقاعي على النحو الذي تستفرغ فيه المعاني نفسها ضمن المساحة الشّعريّة المُتوافرة وهذا ما تمنحه ظاهرة التدوير، وبالتّالي فإنّه سـ((يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمده ويطيل نغماته)) [3]، وعلى هذا فإنّ التّدوير في الشّعر العمودي لا يؤثّر على الوزن ولا يستجدي منه شيئاً بل يؤثّر على بنية الكلمة التي ستنشطر على جزأين يتوزّعان على جانبي الشطرين من جهة الدّاخل، ومن نماذج التدوير عند الشّاعر قوله:

لا تأسفنّ على الحيا ؟ ______________ ة فليس فيها ما يسرّ

الحــــــرّ عبد بالقيـو ؟ ______________ د مكبّل والعبد حرّ [4]

يكمن التدوير في هذا النّص في كلمتي (الحياة) التي تدوّرت بين شطري البيت الأوّل، وكلمة (بالقيود) التي جاءت لتربط بين شطري البيت الثّاني، وهنا ساعد التدوير

---

(1) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خليل حاوي نموذجاً، خميس الورتاني: 2/ 282، معجم مصطلحات العروض والقافية: 56، وهج العنقاء: 166.

(2) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: 1/ 177.

(3) قضايا الشعر المعاصر: 96.

(4) ديواني: 194.

على النّمو الإيقاعي على نحوٍ جعل النّص أكثر حركيّة وحيويّة مما لو لم يكن التدوير موجوداً فيه، ومن الأمور الملاحظة على التّدوير عند أحمد حلمي أنّه غالباً ما يترك حرف مدٍّ في الشّطر الأوّل، وهو مما يسمح للقارئ مجالاً أرحب على التحليق في فضاء الشّطر الأوّل (صدر البيت) قبل أن يحطّ رحاله في الشّطر الثّاني.

في الأنموذج اللاحق يُحقّق التّدوير مساحة إيقاعيّة عالية على النّحو الذي يُؤكّد فيه على التّوازن المُتحقّق، لا على المستوى الإيقاعي والشّكلي فحسب – كما نرى ونُحسُّ – بل على جميع المستويات أهمها المستوى الدّلالي:

لا تحرصنّ على الحيا؟ ــــــــــــــ ة فكلّ حيّ هالك

لا النور يبلغك النجا؟ ــــــــــــــ ة ولا الظلام الحالكُ [1]

تتحقّق آليّة التدوير هنا عبر كلمتي (الحياة) التي تُمثّل جسراً يصل بالمتلقّي بين شطري البيت الأوّل (صدره وعجزه) وكلمة (النّجاة) التي تبذل جهداً في تقريب المسافة بين شطري البيت الثّاني، التدوير في البيت الأوّل يُحقّق إنجازاً من حيث الفضاء الذي يتركه للمُتلقّي الذي يُمثّله حرف المد (الألف)، على النّحو الذي يطلب الشّاعر منه تأمّل المعنى الكامن في الشّطر الأوّل، ثُمّ ينتقل للبيت الثّاني فيستقبله الحرف (ة) العائد أصلاً لكلمة (الحياة) ليستمرّ ذهن المتلقّي بتلقّي أفكار الشّطر الثّاني مُحقّقاً الأمر ذاته الذي في تأمّلاته، وهو المضمون الحقيقي الذي دعا الشّاعر لكتابة غالبيّة نصوصه المعنونة بـ (التّأملات)، وفي البيت الثّاني – كما نرى – فإنّ الشّاعر يستغلّ الفرصة التي تمنحها استمراريّة المتلقّي في البحث عن حكمة النّص – إن صحّ التّعبير – فيستقبل المتلقّي النّص، ثُمّ ما يلبث أن يُحلّق به التّدوير في فضاء حرف المد (الألف) فتتلقّاه (ة) العائدة لكلمة (النّجاة) ليستمرّ حتى نهاية النّص، كما أنّ هناك ملمح بلاغي جمالي في هذين البيتين يحسب لصالح الإيقاع وهو التّوازي (الجناس) بين لفظتي (هالك وحالك).

(1) ديواني: 287.

في النّص التّالي يكتفي الشّاعر بتدوير بيت واحد من النّص لمعرفته بخبايا النّص ورؤاه:

لا تعبأن بالدهــــــــــــر جـا ـــــــــــد الدّهـــر يوماً أو منـــع
إن الحيـــاة كمـــــــــــا تـرى خدع تكشّف عن خدع [1]

إذ يتضمّن البيت الأوّل مجموعة من النّصائح والأفكار والرّؤى، لذا شاء الشّاعر أن يربط بين شطري البيت من خلال ظاهرة التّدوير التي جاءت في كلمة (جاد) وهي تنفصل على جزأين، يبقى الجزء الأكبر منها (جا) في البيت الأوّل مقامه الأصلي بينما ينتقل المُتبقّي من الكلمة وهو الحرف (د) إلى الشّطر الثّاني ليكون أوّل من يستقبل المُتلقّي، ويتضمّن البيت الثّاني حقائق مُقرّرة - كما يظنّها الشّاعر - لذا فهي ليست بحاجة إلى ربط شطري البيت مُكتفياً بتدوير الأوّل، أملاً في تحقيق تواصل ذهني من لدن المتلقّي لما احتواه البيت الأوّل.

خروقات عروضية:

الشّاعر أحمد حلمي - كما رأينا ونرى - شاعر مُتمكّن على المستوى العروضي ولا يُمكن أن يكون جاهلاً في هكذا أمر، لكنّه ولسببٍ أو لآخر وقع في عددٍ من الخروقات العروضيّة في العديد من النّصوص، إلا أن ذلك لا ينتقص من أهميّة هذه النّصوص لما احتوته من موسيقيّة عاليّة تسدُّ النّقص الذي أحدثته هذه الخروقات، ومن بينها قوله من وزن الوافر:

نظرتُفلم↓ أرَ غــــــير مــاضٍ يجـدّ الســــــير يقتحم الفناءَ
فويلٌ لامرئٍ يرجـــــــــو هناءً من الدنيا وقد فاضت شقاءَ [2]

يقوم هذا النّص على وزن الوافر القائم على تفعيلتي (مُفاعَلَتُنْ) التي تتكرّر مرّتين في كلّ شطر وتفعيلة (فَعولُنْ) التي تتكرّر مرّة واحدة بعد التّفعيلة السّابقة في كل شطر،

(1) ديواني: 252.

(2) المصدر نفسه: 47.

وفي هذا النّص تتوافر جميع الشّروط الواجب توافرها في وزن الوافر إلا أنّ الشّطر الأوّل من البيت الأوّل يتخلّف في التّفعيلة الأولى إذ تأتي على وزن فعولن، فتقطيع الشطر سيكون كالآتي:

(ب ـ ـ / ب ـ ب ب ـ / ب ـ ـ)

بينما الأصل في وزن الوافر أن يأتي بالصّيغة الآتية:

(ب ـ ب ب ـ / ب ـ ب ب ـ / ب ـ ـ)

استطاع الشّاعر في هذا النّص أن يبتعد من خلال هذا الخرق عن الانجرار وراء الحشو الزّائد الذي لا علاقة له بالنّص لا من قريبٍ ولا من بعيد إلا من حيث ملئه للفراغ الحاصل في الوزن.

وفي النّص اللاحق المنتمي لوزن الطويل يتقصّد الشّاعر في أن يترك خرقاً عروضيّاً تكمن في كلمة (بالسّاعات) في الشّطر الثّاني من البيت الثّاني، من دون أن يكون لها أي أثر سلبي على مسار النّص على المستوى الإيقاعي أو الدّلالي:

تزوّد من التقوى فإنك راحل ... يومك فاعلم لا محالة آت

وليست حياة المرء إلا سويعة ... وهل يخدعنّ المرء بالسا عات؟ [1]

إذ تترك هذا الخرق العروضيّ التي يتصنّعها الشّاعر مدى أرحب في تلقّي النّص من دون أن يكون هناك مصدّات لغويّة خارجيّة لا تنتمي إلى عالم النّص، فالوزن المُفترض الذي يجب يقوم عليه النّص هو (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعِلن) وكما هو مُمثّل بالرّسم العروضي الآتي:

(ب ـ ـ / ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ / ب ـ ب ـ)

إلا أنّ النّص تردّد في منح التفعيلة الأخيرة (مفاعلن) كامل حرّيّتها لتأتي بصيغة (فاعل ـ ـ): (عاتِ) مع إعطاء جميع التّفعيلات الباقية كامل المساحة الإيقاعيّة اللازمة لها، إنّ ترك النّص يسير في الاتّجاه الذي سار فيه فعلاً على أرض الواقع منح النّص الكثير

(1) ديواني: 90 ولمزيد من الاطلاع ينظر: 227، 269 من ديواني.

من الاندفاع في تترية النّص على جميع المستويات أهمّها المستوى الدّلالي، مع التّعويض عن الخلل الناتج عن حذف (مفا ب ـ) من النّص عن طريق الإيهام بعدم وجود هذا الخلل، وتوجيه ذهن المُتلقّي إلى المبنى الكلامي القائم على أسلوب الاستفهام (وهل يخدعنّ المرء بالساعات؟) وبالتّالي تخلّصه من تأنيب ضمير الشّعر التقليدي.

القافية

هي المظهر الثّاني من مظاهر الإيقاع الخارجي، وتُعد من حدود الشعر العربي القديم المهمة بل إنهم ربطوها بتعريف الشعر وذلك في قولهم ((وأما حد الشعر فهو كلام موزون مقفى يدل على معنى)) [1]، ويكمنُ إجمالها ((في تشابه الصوت واختلاف المعنى)) [2] بين المفردات التي تكوّن بمجموعها القافية، وتأتي أهميتها الخاصة في وزن البيت الشعري فهي تختم البيت وتوقفه عن الانسياب في موسيقيّة لا نهاية لها.

على وفق هذا فهي تُشير إلى ((صعوبة المهمة التي ينوء بها الشاعر التقليدي، فهو إذ يصل إلى القافية يكون قد وصل النهاية الفعلية للبيت، وتوجب عليه إنهاء المعنى دون تعليقه بغيره، وإنهاء التشكّل أيضاً)) [3] ولهذا عدّوها ((شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر)) [4]، ذلك لأنّها تضع البيت الشعري والقصيدة بأكملها في فضاءٍ إيقاعيٍ خاص فتُضيف ((بموسيقاها قوةً ومفعولاً لا تتوفر عن طريق الوزن لوحده)) [5]، إلا أنّ الدور الأساس الذي تقوم به هو إيقاف حركيّة النّص المُتدافع التي يُحدثها الوزن، ثمّ ما يلبث النّص أن يستمر في الانسياب ثمّ التوقف حتّى نهاية النّص، فالقافية هي التي

(1) سر الفصاحة، الأمير أبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي (423 – 466 هـ)، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، 1982: 286.

(2) النظرية البنائية في النقد الأدبي: 391.

(3) الإيقاع في الشعر الحديث في العراق: 122.

(4) العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده: 1 / 151.

(5) عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع: 74.

ستكون المُحدّد الأساس لـ ((حركة الوزن في النظام التفعيلي وتقرر نهاياته وعدد تفاعيله واسطره)) [1].

عرفها الخليل فقال: ((القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن)) [2]، فهي على هذا الأساس ((تكرار صوت واحد، في آخر كل بيت، تكراراً منتظماً يشعر القارئ بأن القافية هي الجزء الذي يحتل الصدارة في البيت ويُكسب القصيدة جوّها الخاص من إشراق وقتوم، من رقّة أو عنف)) [3]، بينما عدّها الأخفش ((آخر كلمة في البيت)) [4]، وفي كلّ الأحوال فهي تُشير إلى ((تماثل صوتي بين مجاميع صوتية تقع في خواتيم الأسطر الشعرية)) [5]، الذي يمكن أن نُطلق عليه مصطلح الترجيع الصوتي، الذي ((له القدرة على إبقاء المتلقي في جو القصيدة بسبب خاصية التنغيم التي تولد بسبب التكرار والتي يصاحبها التوقع على مستوى تكرار الأصوات الأخيرة)) [6]، ذلك ((لأن القصيدة العربية العمودية تُبنى على نظام صوتي واحد وهو النظام الذي تمثّله وحدة القافية)) [7].

للقافية وظائف عدّة أولها الوظيفة التنبيهية التي تساعد المتلقي كثيراً في إدراك جنس النّص من حيث أنّ النص المقدم له شعر، لذا يجب على المبدع أن يضمّن خطابه علامة أو بعض علامة تساعد على تلقي النص وتفكيكه على أنه شعراً وليس نثراً، وأهم هذه العلامات وأسرعها إدراكاً القافية [8]، أما الوظيفة الثانية فهي الوظيفة التبيينية التي تُشير

---

(1) السكون المتحرك: 414.

(2) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: 1 / 151.

(3) تمهيد في النقد الحديث: 181.

(4) معجم مصطلحات العروض والقافية: 193.

(5) الإيقاع في الشعر الحديث في العراق: 142، وينظر: موسيقى الشعر: 292.

(6) الإيقاع في شعر عبد الوهاب البياتي: 89.

(7) المصدر نفسه: 85.

(8) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خليل حاوي نموذجاً، خميس الورتاني: 1 / 272.

((إلى نهاية المقطع والدخول في مقطع مغاير)) [1]، وباستطاعة القافية كذلك أن ((تُوجد رابطة صناعية بين العبارات التي تتخللها، فبدونها تتشتت هذه العبارات وتتباعد)) [2]، فضلاً عما تضفيه من موسيقى إطارية توزّعها على أجزاء القصيدة.

السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: أن لا بدّ أن يكون لتردّد القافية أهمية معينة كما لغيرها من الظواهر كلّ حسب وظيفته وعمله في بناء النص الشعري، فما هي أهميّتها؟ وهذه الأهميّة تكمن في أنّ القافية ((تتضمن بالضرورة علاقة دلالية بين وحداتها)) [3]، فهي جزء مهم من الموسيقى الشعرية، ولها أهميتها الخاصة في وزن البيت الشعري، كما أنّها لا تأتي من غير فائدة إذ هي شريكة الوزن كما ذكرنا ذلك قبل قليل بل إنّها تجعل منه نظاماً ((خاضعاً لقانون إيقاعي منتظم، وهي في إحداثها لهذه القيمة لا تتقدم في القصيدة بوصفها زينة مجردة)) [4]،وما دمنا هنا بصدد دراسة ظاهرة الرباعيات فعلينا أن نشير إلى أنّها لا تُمثّل ثورة على القافية بقدر ما هي محاولة لزيادة فاعليتها واستقلالها على وفق تقنيات جديدة [5]، إنّ هذا التّنويع في القوافي يمنح الشاعر حرية أوسع تساعده على التنقل بين المعاني المتعددة، وتلوين مشاعره وعواطفه، وهو يشير إلى رغبة الشاعر في المزاوجة والمواءمة بين نظامين على صعيد القافية [6].

في دراستنا هذه ستتناول القافية بوصفها الحرف الأخير الذي ينتهي به بيتا الرباعيّة وهو ما يُمثّل حرف الروي في الدراسات التقليديّة الذي نعني به الحرف الـذي تُبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، ويُلتزم في آخر كل بيت من القصيدة ويشترط فيه أن لا يكون حرف مدٍّ ولا هاءٍ، أي هو آخر الشعر المقيّد وما قبل الوصل في الشعر المطلق، ويسمى

(1) الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خليل حاوي نموذجاً: 1 / 273.

(2) المصدر نفسه: 78.

(3) النظرية البنائية في النقد الأدبي: 391.

(4) القصيدة العربية الحديثة: 84.

(5) ينظر: الإيقاع في الشعر الحديث في العراق: 129.

(6) ينظر: البنيات الشكلية للقصيدة العربية ودورها الدلالي: 207.

الروي مطلقاً إذا كان متحركاً ومقيّداً إذا كان ساكناً [1]، وسنشتغل في عملنا هذا على دراسة قوافي كل جزء في الديوان على حدا (التّأمّلات والابتهالات) لما يُقدّمه كل جزء من تجربة شديدة الخصوصيّة ومُختلفة عن سابقتها:

لا شكّ في أنّ الابتداء بدراسة قوافي التّأملات حسب تسلسلها المنطقي في الديوان سيُوفّر علينا الكثير من الوقت والجهد، لما يُمثّله هذا الجزء من تنوّع فكري وآيديولوجي خلافاً لما يحمله الجزء الثّاني (الابتهالات) من رؤيات دينيّة وحسب، فضلاً عن كونها الواردة أوّلاً في الدّيوان، والملاحظة التي يتوجّب علينا ذكرها والتّأكيد عليها هو أنّ شكل القوافي في شعر أحمد حلمي عبد الباقي واحد وهو القافية العموديّة – إن صحّ التّعبير – أي الشّكل المعروف في القصائد العموديّة، ولا وجود لأيّ نوعٍ آخر في رباعيّات الشّاعر، بل في جميع نصوص الرّباعيّات التي عرفناها، وقد ذكرنا ذلك في حديثنا عن خصائص الرّباعيات في التّمهيد، كما أنّ هناك ملاحظة أخرى يتوجّب علينا ذكرها هو أنّ غالبيّة قوافيه تأتي مكمّلة لمعنى النّص ولا تأتي زائدة إلا فيما ندر.

ولعلّ الإحصائيّة الآتية ستُبيّن مدى اهتمام الشّاعر واستئثاره بقوافٍ مُعيّنة:

ت	حرف الروي	مجموع الرباعيات	3. النسبة المئوية
1.	الراء	268	14.43
2.	الدال	267	14.37
3.	الباء	223	12
4.	الميم	150	8
5.	النون	143	7.7
6.	اللام	142	7.64

(1) ينظر: المدارس العروضية في الشعر العربي، عبد الرؤوف بابكر السيّد: 275.

.7	الهمزة	94	5
.8	الحاء	82	4.4
.9	التاء	61	3.28
.10	العين	60	3.23
.11	الفاء	56	3
.12	الهاء	55	2.96
.13	السين	53	2.85
.14	القاف	52	2.8
.15	الضاد	27	1.45
.16	الياء	23	1.23
.17	الجيم	18	0.97
.18	الثاء	15	0.8
.19	الصاد	15	0.8
.20	الكاف	14	0.75
.21	الزاي	10	0.54
.22	الطاء	9	0.48
.23	الخاء	8	0.43
.24	الذال	7	0.37
.25	الواو	5	0.27
المجـــــموع:1857رباعية			

يُمثّل الراء القافية الأولى من بين جميع القوافي التي وظّفها الشّاعر في تأمّلاته لما في هذا الصّوت من طاقات تكراريّة ترديّة فعّالة، قادرة على دفع المتلقّي في فضاء من التّخيّل والتّحليق في فضاء النّص :

يطوي وينشرُ في الوجود صحائفاً ... زمنٌ بأرباب النهى يتعثّرُ

يجري الشّقاء بإثره إمّا جرى ... عدْواً ولكن أين من يتبصّرُ (1)

تتألّف القافية في هذا النّص من صوت الرّاء الكامن في اللفظتين (يتعثّرُ / يتبصّرُ) الذي ساعد المُتلقّي على تأمّل النّص بما يحمله هذا الصّوت من صفة التكراريّة، وقد اقترن الرّاء هنا بصوت المد الذي تُمثّله (الضّمة)، البيت هنا مُحمّل بالكثير من التّداعيات النّفسيّة التي أثّرت على نحوٍ مباشر على الشّاعر جرّاء العديد من الصّدمات التي تعرّض لها، وبالتالي فإنّه – أي الشّاعر – يحاول أن ينقل هذه التجربة إلى المُتلقّي، وفضلاً عن دعم صوت المد له فإنّ تكرار صوت الرّاء وتركّزه في مواضع مُعيّنة داخل النّص خاصّة في الكلمات (يجري / بإثره / جرى) جاء ليُعزّز من دفاعات القافية ويزيد من قوّتها، وفي القافية الثّانية (يتبصّرُ) نجد أن الشّاعر قد وُفّق أكثر من الأولى (يتعثّرُ) إذ نقلت المُتلقّي إلى فضاء تأمّل النّص بأكمله فالأولى جاءت قافية صوتيّة وحسب بينما جاءت الثّانية كقافية صوتيّة – دلاليّة أضافت للنّص دلالة عميقة تدعو المُتلقّي للتأمّل والدّهشة.

ويأتي النّص التّالي ليُبرز أهميّة قافية الدال التي جاءت منفتحة على فضاء غير محدود بفعل حرف المد (الألف) الذي يمضي بالنّص إلى آفاق لا محدودة:

توجّهك الأماني كل وجه ... إذا أسلست للأمل القيادا

حصادك ما زرعت فكن حكيماً ... وزكّ الزرع تستزكي الحصادا (2)

إذ تتمكّن القافية في هذا النّص المُكوّنة من الكلمتين (القيادا / الحصادا) أن تُطبّق مشروعها الإيقاعي المُحمّل بطاقات صوت الدّال الشّديد والمليء بالفعالية والنّشاط، مصحوباً بعنصر الإطلاق الذي يُمثّله صوت الألف، فيعمل الدّال والألف متكاتفين على وضع المُتلقّي في حالٍ موسيقيّة عالية المستوى تُعزّز من النّشاط الدّلالي الكامن في النّص،

---

(1) ديواني: 182.

(2) المصدر نفسه: 147.

فضلاً عن دلاليّة القافية المُتكئة على الرّمز على النحو الذي تتناسب فيه القافية مع البعد المضموني للنّص مما سيساعد على منح المُتلقّي مُتعة ولذّة.

ولو تفحّصنا قافية الأنموذج اللاحق الذي يُمثّله صوت الباء لأحسسنا بالشّدة ذاتها التي أحسسناها في النّص السّابق، لما لهذا الصّوت من ثقل وتباطؤ على المستوى الصّوتي وعمق وثراء على المستوى الدّلالي في الذّهن المُتلقّي:

قد تُعرض الدنيا بوجه مُشرقٍ   فاحذر يغرّك وجهها المتقلّبُ

واكتب سطورَ الخير في صفحاتها   إنّ المآثر شمسُها لا تغربُ [1]

الباء من الأصوات الانفجاريّة الشّديدة التي تُثير انتباه المُتلقّي وهو يُمثّل القافية في هذا النّص الذي يكمن في الوحدات اللغويّة (المُتقلّبُ / لا تغرُبُ)، وثمّة ما يدعونا إلى التّساؤل هنا هو: كيف سيكون لقافية الباء كلّ هذا الأثر في النّص على المستويين، الصّوتي المُمثّل الشّرعي للإيقاع، والدّلالي الذي ينوب عن اللغة؟ إنّ الباء في هذه الرّباعيّة يُمثّل المخرج أو المنفذ الذي تمرُّ من خلاله جميع عناصر النّص، ومن ثمَّ فإنّ الباء بفعل صفة الشّدة المُتشكّلة فيه سيؤثّر على جميع هذه المكونات موجّهاً الانتباه إلى عمق الدّلالة الكامنة فيه وفي اللفظة التي يُشكّل الباء جزءاً منها.

ويسعى صوت الميم وهو الحرف المجهور متوسّط الشّدّة [2] الذي يُمثّل قافية النّص اللاحق إلى الاقتراب من الدّلالة المُتكشّفة لبعض المفردات الكامنة النّص، ومضاعفة الجهود في رفع مستوى الطّاقة الموسيقيّة الكامنة فيها:

أنظر إلى الأيام واقرأ أسطراً   كُتِبَتْ بلا صُحفٍ ولا أقلامِ

من عاش ينصب في الهواء خيامه   لا يلقَ في الدنيا سوى الآلامِ [3]

---

(1) ديواني: 79.

(2) ينظر: خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، حسن عبّاس: 79.

(3) ديواني: 317.

فإذا ما تابعنا قافية الميم التي جاءت بلا تكلّف لأحسسنا بالدّور الإيقاعي والـدّلالي التي تقوم بها هذه القافية، إذ يقوم صوت الميم المُمثّل للقافية مع المفردة المندمج معها وما تمتلكه من إمكانات على منح النّص طاقة إيقاعيّة عالية المستوى تساعد على التّحليق فوق النّص والسّيطرة عليه، ويمكن القول إنّ مفردتي (أقلام، الآلام) التي تكمن فيهما قافية الميم جاءتا متواصلتين دلاليّاً مع عدد من المفردات في النّص، مثل كلمة (اقرأ) التي تُمثّل الفعل المطلوب لما بعد المهمّة التي يقوم بإنجازها وهي فعل الكتابة، ولفظة (أسطراً) التي تُمثّل الجانب التنظيمي الجمالي لفعل الكتابة و العديد من المفردات التي تخصّ المفردة الأولى (كتبت، صحف)، أمّا فيما يخصّ المفردة الثّانية (الآلام) فنجد أنّها مُتعلّقة بجملة (ينصب في الهواء خيامه) الدّال على فعل الخيبة الذي لا نتيجة له سوى الألم والهم الذي لا يُخلّف سوى الفشل.

ويُمكن القول إنّ قافية النّون تُمثّل القافية الأليفة للشّعر العربي مع قرينتها السّابقة (الميم) واللاحقة (اللام) لكثرة تردّدها فيه، والنّون في صفاتها الصّوتيّة لا تختلف كثيراً عن سابقتها الميم من ناحية الشّدة والجهر على أنّنا نجد في صوت النون العديد من الصّفات وأهمّها أنّه ((إذا لُفظ مخفّفاً مرقّقاً أوحى بالأناقة والرّقة والاستكانة، وإذا لُفِظَ مشدّداً بعض الشّيء أوحى بالانبثاق والخروج من الأشياء، تعبيراً عن البطون والصّميميّة)) [1].

في الأنموذج اللاحق سنجد أنّ صوت النّون المضموم سيُحلّق بالنّص عالياً ناقلاً المُتلقّي إلى فضاء شعري مُموسق، سيساعده في التّشابك مع دلالات النّص وأبعاده المضمونيّة على النّحو الذي يستجيب فيها المُتلقّي شعريّاً للنّص مما سيُعمّق العلاقة بينهما:

يطوي الزّمان جميعَ ما هو كائنٌ ... فاعمل ليومٍ ليس فيه معينُ

من يرجُ في دنياه خير هدايةٍ ... فليبذل الإحسانَ حيثُ يكونُ [2]

---

(1) خصائص الحروف العربيّة: 160.

(2) ديواني: 344.

إذ ينكشف النّص عن تردّد صوت النّون ومنذ الوهلة الأولى في العديد من المفردات كـ (الزّمان) و (كائنٌ) و (يومٍ)، مما سيساعد المُتلقّي على توقّع القافية ومعرفتها التي تشتغل على توفير الحضور الإيقاعي والدلالي في النّص، تُسهم قافية النون الكامنة في مفردتي (معين، يكون) التي تتوافر على قدرٍ عالٍ من أصوات المدّ (الياء، الضّمّة) في (معينُ)، و (الواو، الضّمّة) في (يكونُ) على زيادة معدّلات الطاقة الصّوتيّة في النّص، فضلاً عن إمكانيّة إسهامها في عمليّة الإلقاء الشّعري وما يوفّره ذلك من تردّدات صوتيّة تساعد النّص على حضوره دلاليّاً وفعليّاً، وهنا علينا أن نؤكّد على دور هذه الطّاقات التي وفّرها صوت النون المُمثّل للقافية في الكشف عن منبع جديد، يستخدم القافية كركيزة أساس تساعد المتلقّي على إدراك مضمونيّة النّص الذي يُمثّل الهدف الأسمى والأصيل في جميع أنواع الفنون ومنها الشّعر.

ويمكن القول إنّ صوت اللام وهو الحرف المجهور المتوسّط الشّدّة [1] الذي يُمثّل قافية النّص التّالي، سيعمل مع المُفردة التي يندمج معها على توفير قاعدة أساسيّة للحضور المضموني الكامن في النّص، فضلاً عن منح النّص حضوراً إيقاعيّاً عالياً وبالتّالي استقباله بحفاوة كبيرة من طرف المُتلقّي:

تذوي النّفوس إذا ذوت آمالها ... إنّ الحياة تُضيء بالآمالِ

فاعمل بجدٍّ ما حييتَ مناضلاً ... واجعل نضالك مضربَ الأمثالِ [2]

إذ يُواجهنا صوت اللام كقافية تُخيِّم على النّص ومُتميّزة بصفات ((المرونة والتّماسك والالتصاق)) [3]، تكمن قافية اللام هنا في مفردتي (الآمال، الأمثال) بالمعنيين الدّالّين على الكثرة، إذ ستتمكّن من الاشتغال على توفير مناخ شعري يعمل على تماسك النّص دلاليّاً، مما يتيح للمُتلقّي الفرصة لقراءة النّص على نحوٍ أعمق والتّفاعل مع

---

(1) ينظر: خصائص الحروف العربيّة: 79.

(2) ديواني: 292.

(3) خصائص الحروف العربيّة: 79.

والتّفاعل مع مضامينه والاستجابة لها، فمفردة (الآمال) التي تُمثّل الكيان الكلّي لقافية البيت الأوّل نجدها مرتبطة دلاليّاً بالعديد من المفردات المكوّنة للنّص كمفردة (آمالها) المرتبطة أصلاً بالجملة (تذوي النّفوس)، كما أنّها ترتبط بمفردة (الحياة) التي لا معنى لها من دون وجود الأمل فيها، وترتبط مفردة (الأمثال) المُقترنة بلفظة (مضرب) بدلالتهما على الخروج عن الحد المألوف للطّبائع التي تُمثّل قافية البيت الثّاني، بمفردتي (فاعمل بجدٍّ) الذي يؤدّي بالتّالي إلى (مضرب الأمثال)، كما أنّنا نلمح إيقاعيّة عالية في هذه القافية متعاضدة مع بعض المفردات المُتوافرة على هذا الصّوت (آمالها، الحياة، فاعمل، مناضلاً، واجعل، نضالك) التي ستعمل على تكوين أشبه ما يكون بالتّجمّعات الصّوتيّة مما سيكون لها تأثير دلالي على النّص.

ولعلّ قافية الهمزة التي جاء بها الشّاعر في النّص التّالي ستضيف من النّاحية الدّلاليّة والأسلوبيّة الشّيء الكثير، إذ ستأتي لتوجد روابط دلاليّة بين بيتي النّص مما يضفي على القافية أبعاداً أخرى فضلاً عن الطّاقات الإيقاعيّة التي توفّرها في النّص:

لا تحفلنَّ بمدح النّاس إن حسُنت ... منك الطّباع فإنّ المدح إغراءُ

ولا يُغيضك ما في الذّمّ من سَفَهٍ ... فالنّاس تدفعهم للذّمّ أهواءُ[1]

في هذا النّص نلاحظ قيام قافية الهمزة الكامنة في اللفظتين (إغراء، أهواء) على إيجاد نوعٍ من الرّوابط الدّلاليّة بين هاتين المُفردتين، فالمُفردة (إغراء) تدلُّ في معناها اللغوي على الإخفاء والتّغطية، أمّا عن المفردة (أهواء) فتدلّ على رغبات النّفس وشهواتها، ولعلّ العلاقة ستكون أشدُّ وضوحاً إذا ما عرفنا أنّ الإغراء بكلٍّ ما يحمله من دلالات سلبيّة لا يصدر إلا عن نفس ضعيفة لا تستطيع مقاومة رّغباتها وشهواتها، الأمر الذي يُثير الانتباه أكثر إلى أنّ هذا النّص يحتوي على العديد من الأساليب التي تجمع بين الأمور المُتشابهة والمتضادّة، فمن الأساليب التي التقى فيها بيتا النّص استهلالهما بأسلوب النهي، إذ استهلّ البيت الأول بجملة (لا تحفلنّ) التي تُشير في معناها اللغوي إلى معنى

---

(1) ديواني: 42.

اللامبالاة وعدم الاهتمام، ولعلّ دلالتها ستكون أشدُّ وضوحاً إذا ما ارتبطت بلفظة (إغراء) التي أشرنا إلى معناها اللغوي قبل قليل، بينما استهلَّ البيت الثّاني بجملة (ولا يُغيضك) التي تدلُّ على معاني الهدوء وعدم الغضب المرتبطة عكسيّاً بدلالة اللفظة (أهواء) والمُمثّلة لكيان القافية الكلّي (الهمزة).

كما احتوى النّص على العديد من المُتضادّات التي تحمل النّص في مناخ تخيلي وتأمّلي (المدح – الذّم) و (حسُنت – سفهٍ) مما زاد من شبكة الدّلالات في النّص وحملا المُتلقّي في جوٍّ من الإثارة والدّهشة، ويبدو أنّ مجيء القافيّة بهذا الاندفاع ساعد على نمو تجمّعات صوتيّة في مواضع مُعيّنة من النّص كتراكم صوت (الحاء) في الألفاظ: (تحفلن، بمدح، حسنت، المدح) وتراكم صوت (الميم) في الكلمات (ما، الذّم، من، تدفعهم، للذّم) مما ساعد كثيراً على مضاعفة الطّاقة الإيقاعيّة للنّص.

إنّ هذه العلاقات الدّلاليّة مع ما يُثيره النّص من طاقات إيقاعيّة – كما رأينا – كان له أثرٌ فاعل ومهم في توطيد العلاقة بين المُتلقّي والنّص، وبالتّالي سيكون أثر النّص الفعلي في الذّات المُتلقّية أكبر وأشدّ تأثيراً.

أمّا عن قوافي القسم الثّاني من الدّيوان ونعني به (الابتهالات) فلا نعتقد أنّها كانت بأهميّة القسم الأوّل (التّأمّلات) نظراً لقلة عدد نصوص الابتهالات مما سيكون له مردود واقعي على الإحصائية الشّاملة لنصوص الدّيوان، فقد مثّل حضور نصوص الابتهالات بنسبة 8.61 ٪ من مجموع نصوص الدّيوان، وعلى ذلك سيكون حضور قوافي الابتهالات بالنّسبة نفسها، غير أنّ ذلك لا يُقلّلُ من أهميّتها نظراً لكونها تحمل تجربة ذات مذاق مُتفرّد، والاحصائيّة التّالية ستبيّن نسبة حضور كلّ قافية:

ت	حرف الروي	مجموع الرباعيات	4. النسبة المئوية
1.	الراء	28	16
2.	الهمزة	27	15.4
3.	الدال	18	10.28
4.	الميم	18	10.28
5.	الباء	15	8.57
6.	الهاء	13	7.4
7.	اللام	11	6.28
8.	التاء	10	5.7
9.	الحاء	5	2.85
10.	النون	5	2.85
11.	الجيم	4	2.28
12.	الذال	4	2.28
13.	العين	4	2.28
14.	القاف	4	2.28
15.	الياء	4	2.28
16.	الكاف	3	1.7
17.	السين	2	1
المجمـوع:175 رباعية			

في دراسة هذه القوافي سنتناول الأهمّ منها حسب نسبة حضورها في ديوان الشّاعر، على أن لا تزيد عن حدّها المنطقي كي لا تتشعّب الموضوعات فتُبعدنا عن الهدف الأساس من هذه الدّراسة.

تُمثّل نسبة حضور قافية الراء – حسب الإحصائيّة السّابقة – الأعلى والأهم من بين القوافي الأخرى في هذه المجموعة، نظراً لما يمتلكه صوت الرّاء من إمكانات إيقاعيّة مُتميّزة فضلاً عن الرّوابط الدّلاليّة التي تربط هذه القافيّة بالنّص، وكما سنرى ذلك من خلال الأنموذج الشّعري التّالي الذي انتخبناه ليُمثّل الحضور القفوي لصوت الرّاء:

يُبدّدُ الدّهرُ ما شاهدتَ من صورٍ   فلا تغرّكَ في إشراقها الصّورُ

تمضي جميعاً إلى حيثُ الفناءُ غداً   وليس تخلدُ أو يبقى لها أثرُ (1)

إذ تأتي قافية الراء المُشبعة بالضّمّة لتتوازن دلاليّاً مع جملتي الاستهلال التي جاء بهما النّص، فلفظة (الصّور) المُمثّلة للكيان الكلّي لقافية البيت الأوّل لجدها متوازنة مع فعل المُشاهدة الكامن في لفظة (شاهدت)، بينما تأتي قافية البيت الثّاني الكامنة في لفظة (أثرُ) لترتبط دلاليّاً بالجملة المُستهلّة في البيت نفسه (تمضي جميعاً، إلى حيث الفناء)، وهذه القيمة الدّلاليّة هي التي علّلت مجيء القافية التي تُمثّل جزءاً من الفضاء الإيقاعي للنّص، ولا يتوقّف دور القافية في النّص عند هذا الحد إذ تُقدّم العديد من القيم الإيقاعيّة بسبب صفة التكراريّة المُلتصقة بصوت الرّاء مما يشحن الفضاء الموسيقي للنّص بطاقة إيقاعيّة عالية.

وتتمكّن قافية الهمزة في الأنموذج اللاحق من التّماسك والالتصاق داخل المسار المضموني العام للنّص، على النّحو الذي لا يمكن للشّاعر أن يستغني عنها إلى ما سواها، مما سيمنحها دوراً أكبر في بناء النّص وتأدية المَهَمّة الإيقاعيّة المُلقاة على عاتقها فضلاً عن الدّلاليّة:

إذا ضاقت عليك الأرض فاصبر   ولُذْ بالله تُنقذك السّماءُ

(1) ديواني: 401.

فما في النّاس قلبٌ مستريحٌ هي الدّنيا وآفتها البلاءُ (1)

إذ تتمكّن قافية الهمزة الكامنة في لفظتي (السّماءُ، البلاءُ) من التوغّل داخل النّص واحتلال مساحات دلاليّة واسعة، فقافية (السّماءُ) الدّالّة على العلو والارتفاع والمُتهية بصوت الهمزة المضمومة لها حضور وعلاقات دلاليّة في مناطق واسعة من النّص مثل لفظة (الأرض) التي يربطهما عنصر التّضاد، وترتبط كذلك بلفظ الجلالة (الله) الذي يُمثّل الجهة المقدّسة العليا، وعلى هذا النّحو ترتبط قافية (البلاءُ) بألفاظ وتراكيب عديدة في النّص مثل (فما في النّاس قلبٌ مستريحٌ، الدّنيا، آفتها)، وقد استطاعت هذه العلاقات فضلاً عن موقعيّة القافية بالنّسبة للنّص أن تُحقّق تماسكاً نصّيّاً، مما شجّع القافية على شحن النّص إيقاعيّاً ونقل جمهور المُتلقّين في فضاء من الدّهشة والتّأثر.

ويأتي الدال ذلك الصّوت الشديد المجهور المُمثّل لقافية النّص التّالي ليُنمّي الفضاء الدلالي للنّص، وليزيد من التّماسك النّصّي فضلاً عن المستوى الإيقاعي العالي الذي يمنحه للنّص، متضافراً مع العديد من الأصوات التي تأتي في سياق نصّي مُعيّن مما سيساعد النّص على نقل المُتلقّي في فضاء من الدّهشة والرّوعة:

فكّر ففي التّفكيرِ إن وجّهته شطر الفضيلة فهو نورٌ زائدُ
أنظرْ فهذا الكون ينطقُ كلّه إنّ الذي برأ البريّة واحدُ (2)

إذ تقوم قافية الدّال الكامنة في بيتي النّص والحاضرة في لفظتي (زائدُ، واحدُ) بالتّدخّل دلاليّاً مما سيُمكّنها من السّيطرة على فضاء النّص وبالتّالي الحفاظ على مكانتها وأهميّتها، فلفظة (زائدُ) ستشُدُّ انتباهنا إلى لفظة (فكّر) التي استهل بها الشّاعر بيته، فهل المقصود به التفكير بأيِّ شيءٍ كان أم التّفكير بشيءٍ مُحدّد؟ إنّ السّياق اللغوي للنّص سيُجري عمليّة كشف على عناصر التراكيب الواردة وسيقع الاختيار على توجيه التفكير باتّجاه الفضيلة التي تُمثّل الهدف الأسمى والأكبر الذي يبحث عنه الشّاعر، وتأتي لفظة

(1) المصدر نفسه: 386.

(2) ديواني: 398.

(واحد) التي تحوي على قافية البيت الثّاني والدّالة على معنى الإله لتُحاكي القافية السّابقة من حيث الرّبط الدّلالي بين عناصر النّص، إذ نجدها مُرتبطة دلاليّاً بالعديد من الألفاظ والتّراكيب مثل (إنّ الذي برأ البريّة) فهذا التركيب فضلاً عن مجيء لفظة (زائدُ) يستدعي من الشّاعر المجيء بهذا النّوع من القافية، هذا من النّاحية الدّلاليّة.

أما على المستوى الإيقاعي فقد أحدث التّرتيب النّسقي لمفردتي القافية نظاماً إيقاعيّاً خاصّاً، إذ جاءت القافية الأولى بالعديد من التّموّجات الصّوتيّة التي ساعدت على نقل النّص في فضاء موسيقي عالٍ، فلو فكّكنا المُفردة (زائدُ) التي تُمثّل القافية الأولى لوجدناها عبارة عن العديد من الأصوات المختلفة، فهي مُؤلّفة من صوت صامت (الزّاي) يتبعه صوت مد (الألف) ثمّ يليه صوت صامت (الهمزة المكسورة) فصوت صامت (الدّال) الذي يُمثّل عنصر القافية، وأخيراً يأتي صوت المد (الضّمّة المُشبعة)، ولا تخرج لفظة (واحدُ) عن هذا النّسق، ونحن نعلم ما لهذا التّنوّع من فائدة في تلوين النّبرات الصّوتيّة لموضع معيّن من النّص مما سيُسهم ذلك في زيادة الطّاقة الموسيقيّة للنّص.

غير أنّ القافية لا تبقى على وتيرة واحدة، فقد تتطوّر لتُحدث العديد من الاكتشافات لمنابع الطّاقة الإيقاعيّة في النّص، فضلاً عن الدّلاليّة فقد جاءت قافية الميم بذلك:

لا تشكُ يومك فالحياة كما ترى	ظلٌّ يزولُ وإن أضاءت أنجما
فأرح فؤادك واطمئنّ فإنّما	فاز الذي وكل الأمور إلى السّما [1]

إذ استطاعت هذه القافية من التأثير على عناصر النّص بالطّريقة التي تُمكّنها من الوصول إلى المنطقة التي تتحقّق فيها العديد من الإمكانات الإيقاعيّة التي تنقل النّص في فضاء من الدّهشة، فمجيء اللفظة (أنجما) بلا تكلّف في النّص ساعد كثيراً على إيجاد نغميّة عالية من خلال التّنوّع في صفات الحروف المُكوّنة للفظة، وهذا الكلام ينطبق جميعه على لفظة (السّما) التي تمتلك صفات صوتيّة خاصّة تؤهّلها للسّيطرة على المساحة

(1) ديواني: 414.

الإيقاعيّة للبيت الشّعري الموجودة فيه، كما أنّ العلاقات اللغويّة الجديدة التي تربط القافية بالنّص ساعدها كثيراً على احتفاظها بموقعيّتها ومركزيّتها، مما أسهم في إلحاح النّص على التّشبّث بها نظراً لما تتمتّع به من أهميّة كبرى على المستويين الدّلالي والإيقاعي.

ويكشف صوت الباء في النّص اللاحق عن العديد من التّقانات التي تستثمرها هذه القافية في سبيل الكشف عن العديد من العلاقات والرّوابط اللغويّة التي تربطها بالنّص مما يُمتّن العلاقة بينهما، وكذلك تعمل هذه القافية على البحث عن منابع الطّاقة الإيقاعيّة في النّص وهو الدّور المُهم الذي تسعى إليه للحفاظ على مكانتها فضلاً عن الأدوار والمهام الأخرى:

لزمتَ الإثمَ تمعنُ مستهيناً ... نسيتَ لستَ تُعرضُ للحسابِ
تمهّل إنّها الأيّام تمضي ... وتغدو للسّؤالِ وللجوابِ [1]

تعمل القافية هنا على استثمار المساحات الدّلاليّة للنّص وتكوين علاقات مُماثلة معه على النّحو الذي تتمكّن فيه من السّيطرة على الفضاءات العامة له، فمثلاً لفظة (حسابِ) التي تتوافر فيها القافية تتضمّن رابطاً دلاليّاً يوثّق علاقتها بالنّص مما يمنحها حصانة قويّة ضد الاختراق والتّلاشي التي تُحدّده طبيعة النّص، كلفظة (الإثم) التي تربطها بالقافية أكثر من علاقة لغويّة ووجودها داخل النّص عزّز من وجود قافية البيت الأوّل، فضلاً عن المستوى الصّوتي الكامن في لفظ القافية الذي يزيد من إيقاعيّة القافية ويُثبّتُ أركانها، إذ تتألّف لفظ القافية (حساب) من صوتين صامتين (الحاء والسّين) ثُمّ يليهما صوت مد (الألف) فصوت صامت (الباء المشبعة بالكسرة) حرف القافية، وهذا التّنوّع في النّبرات الصّوتيّة استطاع أن يمنح النّص طاقة إيقاعيّة أكبر مما جعلها أكثر قدرة على حمل المُتلقّي في فضاء ذي قيمة موسيقيّة عالية، وجميع هذا الكلام ينطبق على قافية البيت الثّاني الحاصلة في لفظة (جوابِ) التي تتوافر على المستويات الصّوتيّة نفسها التي

(1) المصدر نفسه: 391.

تؤكّد على أهميّة الدور الإيقاعي الذي تمنحه القافية للنص فضلاً عن الدّور الدّلالي الذي تحاول القافية من خلاله أن تعكس العديد من العلاقات اللغويّة في النّص كلفظة (سؤال) المرتبطة ضديّاً بلفظ القافية من حيث المعنى اللغوي العام.

يتوافر للقافية في بعض الأحيان العديد من الإمكانات اللغويّة التي تزيد من أهميّتها ومكانتها، كما أنّها قد تأتي فتشترك في أكثر من حرف واحد وهو مما يزيد من الشحن الإيقاعي في النّص –، هذا إن لم تكن هذه الحروف مُقحمة على القافية وحينها ستُصبح أقرب إلى التكلّف منها إلى الإبداع –، كالأنموذج التّالي المنتهي بالهاء والمُشترك مع البيت الثّاني بحرفين عدا حرف القافية:

إلهي ليس لي والهمُّ يجثو ... على صدري سوى قولي: إلهي

فقرِّج يا كريمُ الكربَ عنّي ... لقد بلغ الأسى حدَّ التناهي [1]

إذ تتمكّن القافية هنا من العثور على العديد من الأساليب اللغويّة التي تستغلّها في سبيل دعم مكانتها في النّص وبالتّالي النّجاح في تعزيز التّماسك اللغوي داخل البناء الشّعري، وهو مما يُسهم بالتّالي في رفع معدّلات الطّاقة الإيقاعيّة في النّص، فمجيء اللفظة (إلهي) بأسلوب النّداء المقصود مكّن القافية من المجيء على الصّيغة نفسها ولكن بأسلوب استرجاعي يمنح القافية العذر الشّرعي الكافي لورودها، كما أنّ قافية الهاء الكامنة في لفظة (التّناهي) جاءت لتُحدّد المقياس الدّقيق لمستوى الأسى الذي وصل إليه الشّاعر، مما استدعاه بالتّالي المجيء بهذه القافية التي جاءت في البيتين مُكمّلة للمعنى وتمتلك من الأصالة ما يؤهّلها لاحتلال هذا الموقع، أما من النّاحية الصّوتيّة والإيقاعيّة فقد جاءت القافية متواصلة في البيتين لتشترك في عدد من الحروف وهي (الألف والهاء والياء)، ولعلّنا نُحسّ بالقيمة الصّوتيّة التي تمنحها هذه الحروف، فقد استطاعت أن تسدَّ الفراغ الناتج عن نهاية النّص بإيقاعيّة هادئة نابعة من امتزاج صوتي المد (الألف والياء) مع صوت الحرف الصّامت (الهاء).

---

(1) ديواني: 418.

إنّ القيمة الموسيقيّة التي تمنحها القافية فضلاً عن القيمة الدّلاليّة لهما سببان يعـزّزان من أهميّة هذا الكيان الشّعري، الذي لا يُمكـن لأنمـوذج الرّباعيّـات الـشّعري أن يـستغني عنهما نظراً لما لهما من أهميّة كبرى وقد تناولنا ذلك في الصّفحات السّابقة.

الإيقاع الداخلي

يُشكّل الإيقاع الداخلي أحد العناصر الاستراتيجية المهمّة التي تزيد من لذة المغـامرة الشعرية وحساسيّتها التي يمنحها المبـدع جـزءاً كـبيراً مـن خـصوصيته، ذلـك لأنّ الـوزن ((مطلب إجباري قسري فـي حين أن المستوى الداخلـي مطلـب اختيـاري عفـوي)) [1]، ولذلك فإنه يُشكّل امتحاناً عسيراً بالنسبة للمبدع، وتعمّق عنده الشعور بخطـورة المهمـة في استخدام الإيقاع الـداخلي إذ أنـه ((يحقـق إثـارة في الـشعر ومفاجـأة للقـارئ، تزيـد مـن إحساسه بالجمال)) [2]، باعتبار أن ((طبيعة الشعر تعتمد على موسيقى الألفـاظ)) [3] الـتي تنبـع مـن أعماق النص من خلال العلاقات التي تربط بين عناصره أو تكويناته الداخلية [4].

إنّ هذا التعمّق يزيد من دور الموسيقى الشعرية ومدى تفاعلها مـع العناصـر الفنيـة الأخرى نحو إيجـاد طـرق فعّالـة في إفـضاء المعنـى والإفـصاح عـن التجربـة أو التجـارب الشعورية التي يحاول الشاعر الكشف عنها، والإيقاع الـداخلي هـو خـير معبّـر عـن هـذه التجارب ولذلك فلا بد أن تدرس التجربة الشعورية على أساس الإيقاع الداخلي للـشعر لأنه التعبير النغمي الداخلي عن عواطـف الـشاعر وتجاربـه [5]، وممـا تفـضي عنـه القيمـة الإيقاعية أنّها تؤدي ((إلى قيمة دلالية بسبب ارتباط كثافة الـصوت وتجمّعـه بمـا يـستجيب

(1) مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث: 321.

(2) لغة الشعر العراقي المعاصر: 31.

(3) عضوية الموسيقى في النص الشعري: 13.

(4) ينظر: بنية القصيدة في شعر عز الدين مناصرة، د. فيصل صالح القصيري: 207.

(5) ينظر: في الرؤيا الشعرية المعاصرة: 107.

لمعطيات تتعلق بمستوى نموّ التجربة وتطوّرها داخل النص الشعري)) [1]، حيث يجتمع الإيقاع الداخلي بين وقع الكلام والحالة النفسية التي يعيشها الشاعر عن طريق النغم ومحاولة المزاوجة بين المعنى والشكل مزاوجة يلتحم فيها المتلقي بالباثّ [2]، على النّحو الذي يسهم في شحن إمكانات التفاعل بين القارئ والنص، وكل هذا ينبع من اللغة ((وخصوصية اللغة هذه تنبع من خصوصية الصوت الذي يتشكّل داخل المركب اللغوي ومدى تأثيره في المتلقي)) [3]، إذ إنّ ((تكرار النغمات والوقفات الإيقاعية يثير في النفس البهجة والارتياح، إذا كانت شجية، ويوثّبها ويحفّزها، إذا كانت هذه النغمات قوية صارخة)) [4].

يتكون الإيقاع الداخلي من خلال التفاعل بين العديد من الأصوات وتجمّعها في مواضع معينة من النص، وهذا ليس بالغريب على اللغة العربية فهي ((ذات إيقاع موسيقي رفيع وشامل)) [5]، إذ ((تتكرر الأصوات ذات التردد العالي لينصرف الذهن إلى صوتية القصيدة أكثر مما يحاول بلوغ قيمتها الشعرية الأخرى، وتصلح مثل هذه القصائد كثيراً للإلقاء إذ يستطيع الشاعر الإفادة من هذه القيم الصوتية من أجل التأثير في جمهور المتلقين)) [6]، وفي محاولة الكشف عن الثراء الداخلي للموسيقى في شعر أحمد حلمي عبد الباقي وجدنا أن الشاعر يهتم بالعديد من القيم الموسيقية، ومن بين أهمّ هذه القيم:

---

(1) جماليّات القصيدة العربية الحديثة: 139.

(2) ينظر: الشعر الموريتاني الحديث: 109.

(3) الإيقاع في شعر عبد الوهاب البياتي: 137.

(4) لغة الشعر العراقي المعاصر: 181.

(5) تشريح النص: 107.

(6) القصيدة العربية الحديثة: 38.

1. التقفية الداخلية:

تشكّل التقفية الداخلية عاملاً مهمّاً في بناء الإيقاع الداخلي للقصيدة من خلال وضع نبرات موسيقية مركّزة في مكان محدّد من القصيدة، راسمة بذلك علامات تحاول إثارة المتلقّي (قارئاً كان أم مستمعاً) وتدفعه للشعور بنغميتها العالية، وتتفاوت التقفية الداخلية في ((أهميتها الإبداعية والفنّيّة بتفاوت إمكانيات الشعراء وعمق تجاربهم)) [1].

وفي محاولة دراسة هذه الظاهرة في ديوان الشاعر أحمد حلمي عبد الباقي سننتخب عدداً من النماذج منها قوله:

بنيناهـا بيوتـاً مـن قـريضٍ ... وبتنـا حيـث كنـا بالعـراءِ

ومـن ينـشئ بيوتـاً مـن قـريضٍ ... كمـن ينـشئ بيوتـاً في الهـواءِ [2]

إذ تتدافع المفردتان (قريضٍ / قريضٍ) فضلاً عن الوحدتين اللغويّتين (بيوتاً من) اللتين تكرّرتا في شطري البيتين، المتشابهتان شكلاً ودلالة في النّص السابق وتلبّثان في مكان محدد من النص، وتؤدّيان بذلك وظيفة إيقاعية مهمّة لا تقلّ أهمية عن وظيفة القافية في البناء الموسيقي للشعر، مما ينشأ عن ذلك جسر يربط أعضاء النص مع بعضها البعض ـ كما أنّ لهذه التقفية دور مهم آخر، إذ أتاحت الفرصة للمتلقي في تأمّل النص والكشف عن طاقاته الكامنة، فقد جاءت مفردة (قريضٍ) الأولى من دون أن تؤدي دوراً إيقاعياً يُذكر إلا أن مجيء مفردة (قريضٍ) الثانية عزّز من البناء الموسيقي للمفردتين معاً.

ومثل هذا الأنموذج في الثراء الإيقاعي للتقفية الداخلية يأتي النص التالي ليُؤكّد على إمكانات الكلمة في زيادة الطاقة الإيقاعية في النص الشعري:

مـا هـذه الـدنيا وإن طـال المـدى ... إلا الـسحاب يمـور في الأجـواءِ

---

(1) المصدر نفسه: 142.

(2) ديواني: 38.

أكـــرم بـــنفسٍ لا تميـــل إلى الهـــوى وســـجيّة تعلـــو علـــى الإغـــراءِ [1]

تتوزّع التقفية الداخلية في هذا النص بين صدري البيتين الأول والثاني من خلال مجيء المفردتين (المدى / الهوى)، اللتين تمنحان النص عنصراً إيقاعياً ودلالياً أكثر فعالية مما وجدناه في النص السابق بسبب الاختلاف بين دلالة هاتين المفردتين والتقائهما في انسيابية المفردتين ونهايتهما، مما عزّز من موسيقية الشطرين فضلاً عن الاختلاف في دلالة هاتين المفردتين، على النّحو الذي يشجع المتلقي على إيقاظ نشاطه الفكري وإرسال حواسه لتأمّل إيحائية هذا النص.

2. التكرار الداخلي:

تناولنا في صفحات سابقة من البحث ظاهرة التكرار من الناحية الدلالية للغة وستتناوله الآن من الناحية الإيقاعية، إذ ((لا يخلو التكرار من وظيفة جمالية إيقاعية ووظيفة تأثيرية إقناعية فتضمن هذه التقانة التوازن بين موسيقية الشعر وفكرية المضمون)) [2]، ففي بعض الحالات ((يكون التكرار تكراراً نغمياً، لا يكرر فيه الشاعر كلمة أو عبارة وإنما يكرر إيقاعاً نغمياً، وفي مثل هذا الموقع تكون وظيفة التكرار موسيقية أكثر منها دلالية)) [3]، وهنا يجدر بنا القول إنّ التكرار لم يكن صنعة يتقصدها الشعراء في محاولة منهم لتزيين كلامهم، وإنما كان ضرباً من ضروب النغم يترنم به الشاعر ليقوّي به جرس الألفاظ وأثرها [4]، على أن ذلك لا يعني حصر أهمية التكرار على الجانب الإيقاعي فقط بل له دور كبير في إكساب النص دلالة جديدة تضاف إلى الدلالة السابقة، وإن كان دوره – أي التكرار – في استثمار الطاقة الإيقاعية الداخلية للنص دوراً أساسيّاً ومهمّاً وهو ما ستتناوله في هذا الموضع من البحث، وفي سبيل ذلك انتخبنا هذين النصين:

---

(1) ديواني: 42.

(2) المعجم الشعري الحديث بين المقاربة النقدية والممارسة الفنية: 17.

(3) قراءات في شعرنا المعاصر: 58 – 59.

(4) ينظر: جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال: 259.

هـواك هـواك فاحـذر كـلّ حـذرٍ ولا تمـدد لمـا يغريـك طرفـا
فكـم نظـرٍ أظـل المـرء سـعياً وكـم نظـرٍ أطـلّ عليـه حتفـاً [1]

فقد منح تكرارُ المفردةِ (هواك) طاقة إيقاعية عالية للنصّ مما ((يسهم كثيراً في تثبيت إيقاعها الداخلي)) [2]، إذ جاءت (هواك) الأولى في موضعها شاهداً دلالياً على وجودها، بينما جاءت (هواك) الثانية لتدفع النص في فضاء إيقاعي متميّز فضلاً عن حضورها المكثّف الذي يساعدها كثيراً في توفير الدعم اللازم لتوكيد المفردة الأولى، مما يُسهم في توجيه مستقبلات المتلقي إلى منطقة معيّنة من النص وتشرّب معطياتها أملاً في الوصول به إلى أنموذجٍ عالٍ من درجات الحضور التأمّلي، فـ ((قابلية النفس للإثارة، والاستجابة بالمشاركة الوجدانية في اللغة المنغومة الموقعة أسرع، وأبلغ من الاستجابة للغة غير موقعة)) [3].

ويأخذ التكرار في النص اللاحق دوراً أكبر في رسم أبعاد الإيقاع الداخلي للمفردات في لحظة تستجيب فيه العديد من الأساليب للتموضع في مكان معيّن من النص (البيت الثاني)، ممهّدة بذلك للتكرار لينقل اللغة من وظيفتها الدلالية إلى وظيفتها الإيقاعية ثمّ يعود بها إلى مناخها الدلالي، وهكذا يستمرّ النص في فعاليته داخل فضاء إيقاعي – دلالي مليء بالدهشة والحيويّة:

تأمّـل في سـطور الكـون وانظـر أمـوراً تنهـب الألبـاب نهبـاً
فمغتـرّ يخـال الثقـب أفقـاً ومعتـرّ يخـال الأفـق ثقبـاً [4]

إذ نجد في هذا النص نوعا من التجانس اللفظي بين المفردتين (مغتر / معتر) مع أنّ الفارق الدلالي بين هاتين اللفظتين شاسع، فالمفردة الأولى تدلّ على الغرور والثانية

(1) ديواني: 268.

(2) بنية القصيدة في شعر عز الدين مناصرة: 176.

(3) لغة الشعر العراقي المعاصر: 181.

(4) ديواني: 63.

تدلّ على الفقر والعوز، لكن مجيئهما معاً وتمحورهما في موضع معيّن ثبّت النص وساعد على توجيهه دلالياً وإيقاعياً، مما عزّز بالتالي من مكانة المفردات ومنحها حضوراً متميّزاً، ثم جاء تكرار المفردات (يخال / الثقب / الأفق) في صدر البيت الثاني متداخلة فيما بينها ومشكّلة بذلك تركيباً لغوياً معيّناً، مع التلاعب في ترتيب بعض المفردات عند تكرارها في عجز البيت ليعزّز من إيقاعية النّص الداخلية، على النّحو الذي يساعد في توصيل ما يريد إيصاله إلى المتلقي مع ما في التركيبين (فمغترّ يخال الثّقب أفقاً / ومعترّ يخال الأفق ثقباً) من إشارات دلالية تستفزّ المتلقي وتثير انتباهه.

3. التجمّعات أو التّمركزات الصوتيّة:

يُمثّل التجمّع الصوتي لبعض الحروف نظاماً آخرَ من أنظمة الإيقاع الداخلي للنّص الشعري إذ يمنحه ((قيمة إيقاعية معينة تتناسب مع واقع الحال الشعرية التي تفرض نوعاً محدداً من التمركز الصوتي من جهة، ومع طبيعة الصوت وحجم كثافته وتنوّعه وتوزّعه من جهة أخرى)) [1]، إذ ((تؤدي الأصوات دوراً كبيراً وفعّالاً في تكوين نسيج الموسيقى الداخلية في النص وتشغيله إيقاعياً)) [2].

إنّ هذا العمل ((متمخض عن وعي شعري وإمكانية مهمّة في رسم خطوط المشهد الشعري للنص إيقاعياً ودلالياً)) [3]، وتعمل هذه الفعالية بتشكّلاتها على زيادة الطاقة الإيقاعية في النّص والتنويع في التلوين الصوتي لملقيها وقارئها وسامعها على حدٍّ سواء، فـ ((إذا تكرر الحرف في الكلام على أبعاد متقاربة، أكسب تكرار صوته ذلك الكلام إيقاعاً مبهجاً)) [4] وإذا ما تحقّق ذلك فعندها سيكون لهذا النمط من التكرار ((دور كبير في إثراء موسيقى النصوص لأنه يتخذ مواقع متغيرة تخضع لهندسةٍ ما)) [5]، وهنا يجدر

(1) شعرية القصيدة العربية الحديثة – نماذج في التطبيق –، د. محمد صابر عبيد: 177.

(2) عضوية الأداة الشعرية: 154.

(3) شعرية القصيدة العربية الحديثة: 177.

(4) التكرير بين المثير والتأثير، د. عز الدين علي السيد: 45.

(5) وهج العنقاء: 62.

يجدر بنا القول إنّ هذه الموسيقيّة التي تنبع داخل النّص لا تنشأ من كيان المفردة ذاتها مستقلّة عن غيرها، بل تنشأ من خلال علاقة المفردة بأخواتها الأخريات في سياق الكلام.

وتأسيساً على هذا الكلام فإنّ العديد من رباعيات الشاعر أحمد حلمي تستأثر بتمركزات صوتية خصبة ومنبثقة عن موسيقية عالية كتكرار حرف (الهمزة) في هذا الأنموذج:

هــوّن عليــك فكــلّ مــشكلة لهـــا　　　حــلّ إذا أعمــلت فكــرك باحــثاً

فتحمّـــل الأعبـــاء لا تعبـــأ بهـــا　　　واحـذر تُـرى في النـاس يومـاً عابثـاً [1]

إذ يتكـرّر حرف الهمزة (وهو صوت صامت انفجاري) خمس مـرّات (إذا أعملـت) و (الأعباء لا تعبأ)، وهو تكرار عادي من حيث العدد الذي جاء بـه ولا يكـاد أن يُـذكر، غير أنّ مجيئها في مواضع معيّنة مـن النص كما هو واضح في الأنموذج السابق ساعد على رسم إيقاع داخلي متفجّر في النّص، مما يمنحه قيمة إيقاعية تتعاضد مع موسيقى النّص الإطارية المتمثّلة بالوزن والقافية [2]، وفضلاً عن ذلك فقد جاء تكرار حرف العين (وهـو صوت صامت مجهور) خمس مرّات (عليك / أعملـت / الأعبـاء / تعبـاً / عابثـاً) إذ زاد من الإيقاعيّة الداخليّة للنّص وعزّز كثيراً من موسيقيّة النّص.

ويركّز الأنموذج التالي جهده في تكوين تجمّع صوتي لحرف الباء فيه:

هـــي الـــدنيا وآفتهـــا فنـــاءُ　　　يـــدبّ بكـــلّ مـــا تحـــوي دبيبـــاً

إذا لاقيـــــت في الـــدنيا حبيبـــاً　　　فـــأيقن أن فقـــدت بهـــا حبيبـــاً [3]

فقد جاء صوت الباء (وهو الصوت المجهور الانفجاري) مكـرّراً عـشر مـرّات كمـا هو واضح في النّص، ولا يختلف هذا الأنموذج عن سابقه، إذ منح التجمّع الـصوتي للبـاء

---

(1) ديواني: 102.

(2) ينظر: مدخل لدراسة الإيقاع في قصيدة الحرب، د. عبد الرضا علي،مجلة التربية والعلم / مجلة كلية التربية بجامعة الموصل – البحوث الإنسانية والتربوية – العدد الثامن، أيلول 1989 العراق: 24.

(3) ديواني: 63.

في مواضع معيّنة من النّص (يدبّ بكلّ ما تحوي دبيباً) و (حبيباً فأيقن أن فقدت بها حبيباً) إيقاعية عالية لا تخفى أهميّتها على أحد، مما يساعد في تصعيد النغم واضعاً النص في فضاء إيقاعي متعاقب تطرب له الأذن وتنساق وراء موسيقاه المنبعثة من كثافة النّص.

وفي الأنموذج اللاحق يتراكم حرف الجيم في مواضع ولا بدّ أن يكون لهذا الأمر أثر ما تقصّده الشّاعر في سبيل تحقيق هدف معيّن ينسجم وطبيعة الرؤيات التي تظلّل النّص:

تضيء لك الليالي وهي سود أماني تملأ القلب ابتهاجا

فسر ما عشت ممتلئاً رجاءً تجد في كل داجية سراجا [1]

إذ جاء الجيم مكرراً ولمرّات عدّة وهو (صوت مجهور شديد) ولابدّ أن تكون لهذه الصّفة الكامنة في صوت الجيم أثر ما لمجيئها في هذا الموضع من النّص، إذا ما عدنا إلى النّص وتفحّصنا مفرداته التي تحتوي حرف الجيم (ابتهاجا / رجاءً / تجد / داجية / سراجا)، إذ إن الدلالة اللغوية لهذه المفردات تشير إلى نوع من البهجة والفرح والسّرور وما إلى ذلك من المعاني التي تتضمّنُ الاطمئنان النّفسي، التي تتضافر مع الرؤية المحوريّة للنّص وما تحمله من الشّعور بالطّمأنينة وهي تضيء الليالي بالأماني التي تملأ القلب بالبهجة – كما يقول الشاعر –، كما أنّ مجيء ثلاثة منها في موضع معيّن من النّص (تجد في كل داجية سراجا) تحقّق نوعاً من التّوافق الصّوتي الذي يُثير المُتلقّي ويدفعه إلى التّفاعل والانسجام مع النّص، فضلاً عن موسيقيّة الإطار المُتمثلة بالوزن والقافية التي تمنح النّص نمطاً إيقاعياً منتظماً.

يرتكز صوت الدّال في هذا النّص وتحديداً في البيت الأوّل منه محقّقاً حضوراً مُدهشاً، سواء على مستوى المساحة الحقيقيّة للنّص أم على المستوى الإيقاعي الذي يتفاعل فيه هذا الصوت مع الأصوات الأخرى مشكّلاً إيقاعيّة منفردة:

إذا ما رثّ عهدك يا صديقي فعهدي عهد صدق لا يرثّ

(1) ديواني: 107.

هـــي الـــدنيا وهـــل تجـــزي وفـــاءً وكـــل طباعهـــا خَلَـــفٌ ونكـــثُ [1]

فصوت الدّال الانفجاري المُتكرّر في هذا النّص يُعبّر عن حالة من الـضّغط النّفسي الذي سبّبه تقادم الزّمن وانقطاع العلاقة الحميمة التي كانت تربط الشّاعر بأحـد أصـدقائه، فالأبعاد الموضوعيّة وما احتوته من آلام كانت هي السّبب وراء التّجمّع الـصّوتي لحـرف الدّال، إذ يلجأ الشاعر إلى تركيز بعض الأصوات فـي الـنّص بفعـل ((دوافـع شـعورية لتعزيز الإيقاع، فـي محاولة منه لمحاكـاة الحدث الذي يتناولـه)) [2]، فلـو لاحظنـا المفـردات (عهدك / صديقي / عهدي / عهد / صدق) التي تتضمّن نوعاً من الوفـاء لـذكرى هـذا الصّديق المقترنة بـ (لا يرثُّ) التي تؤكّد هذا الوفاء، لوجدنا أنّ صوت الـدال المتكـرّر جـاء ليثبّت هذه الذكرى في أعماق الذات الشّاعرة ومن ثمّ لتلقي أثرها وهمومها علـى الـذّات المُتلقّية (بضمنها صديقه المتلقّي).

ويتضمّن النّص الآتي تراكمـاً صـوتياً لحـرف الـرّاء وتحديـداً في البيـت الأوّل منـه مؤكّداً حضوره واستعداده على تحقيق التماسك الإيقاعي للنّص ودعمه للموضوع الـذي يتضمّنه النّص:

أخـــا صـــبراً - رعـــاك الله – صـــبراً فـــإنّ الـــصبر بالأحـــرار أحـــرى

قـــضى الـــدّيّان في مـــا اليـــوم نلقـــى ومـــن يملـــك مـــن الـــدّيّان أمـــراً [3]

إذ يُسهم الرّاء في هذا النّص بفضل حـضوره الواسـع في تحقيـق نـوع مـن الترابـط الموسيقي والإيقاعيّة العالية من غير أن يُسقط النّص في مهـاوي الرّتابـة المقيتـة الـتي تُهـدّد النّصوص الفنّيّة بأجمعها، فالرّاء بما يملكه من صفة التكرار [4] الـتي تؤكّـد المعنـى وترسّـخه في ذهن المتلقّي، حقّق حضوراً في البيت الأوّل من النّص سبع مـرّات وذلـك في المفـردات

(1) المصدر نفسه: 102.

(2) لغة الشعر العراقي المعاصر: 144.

(3) ديواني: 186.

(4) ينظر: الأصوات العربية وتدريسها لغير الناطقين بها من الراشدين، سعد عبد الله الغريبي: 49.

(صبراً، رعاك، صبراً، الصبر، بالأحرار، أحرى) مع أنّ النّص أصغر مساحة من أن يحتوي هذا الكم فضلاً عن احتواء البيت الواحد منه، إنّ من الأمور التي تستدعي منا الانتباه هنا هو أنّ مجيء حرف الرّاء بهذا التّركيز قد حقّق نوعاً من الإثارة، التي أسهمت كثيراً في تفعيل الرّؤيات التي يتضمّنها النّص وهو ما يبحث عنه الشّاعر في سعيه لبناء النّصوص الشّعريّة.

في الأنموذج اللاحق يحقّق حرف السين حضوراً أثيراً في مواضع معيّنة من النّص وكما سنرى:

قـــدّر لنفـــسك في الحيـــاة مكانهـــا ... واحـذر تـصيخ إلى وسـاوس حاسـدِ

إنّ الفـــضيلة لـــيس يطمـــس نورهـــا ... كيـد العـدو ولا جحـود الجـاحدِ [1]

إذ يُؤلّف صوت السّين الذي يحتلُّ مواضع محدّدة من النّص إيقاعية تعلو على إيقاعيّة الأصوات الأخرى متجاوزاً في ذلك مدياته المعروفة وبفضل هذا التّجمّع الصوتي للحرف سيمنح النّص ((دلالة موسيقية تثري دلالة البيت الشعري أو تختلف معه، وبحسب السياق الذي ترد فيه)) [2]، فحرف السّين بما يمتلكه من مؤثّرات صوتيّة وبفضل حضوره المُركّز (وساوس حاسدِ) و (ليس يطمس) سيُثير في المتلقّي نوعاً من الاستجابة الانفعاليّة لإيقاعيّة النّص ومن ثمّ الاستجابة الحقيقيّة له.

وإذا كان هذا الكلام صحيحاً فإنّ حرف السّين (الصّامت المهموس) سيتحالف مع حرف الشّين (الصّامت المهموس)، وهما يكوّنان معاً إيقاعيّة مشتركة سترفع النّص إلى المستوى الذي يحرص عليه الشّاعر ويبحث عنه المتلقّي، من أجل إدماجهما في فضاء إيقاعي واحد:

إذا وخـــط المـــشيب فقـــل ســـلامٌ ... علـــى اللـــذات يـــسبؤها الـــشبابُ

---

(1) ديواني: 155.

(2) الطرق على آنية الصمت: 41.

فلـــــيس العـــــيش إلا مـــــا رأينـــــا   مـــآسٍ مـــــا لهـــا أبـــداً حـــسابُ [1]

إذ يتضافر صوتا السّين و الشّين في هذا النّص مُحققين نوعاً من التآلف الصّوتي، الذي يحدّدُ علاقة كلٍّ منها بالآخر ودورهما في تشكيل النبرة الموسيقيّة المُوقّعة التي تبحث عنها الأذن في سعيها الحثيث للبحث عن الجمال الذي يعنيها، إنّ هذه المفردات حقّقت نوعاً من التوازن الإيقاعي والحضور الدّلالي في النّص فمجيء المفردات (سلامٌ / يسبؤها (الدّالة على فعل الشّراء) / ليس / مآسٍ / حساب) موفّرة صوت السّين في رصيدها الصّوتي، التي ستضعنا في مسار تسلسلي (حسب ترتيبها في النّص) للمأساة التي خطّ مسارها الزّمن، وسنمثّلها بالشّكل الآتي:

سلام ← يسبؤها ← ليس ← مآس ← حساب

ومجيء المفردات (المشيب / الشبابُ / العيش) ستضعنا في مناخ من البحث عن أسباب الحياة والإجابة عن أسئلتها الصّامتة الكامنة في فلسفتها العميقة.

يحقّق حرف اللام في النصِّ اللاحق الحضور الصوتي نفسه من حيث التركيز والسّيطرة على مساحة صوتيّة وفعليّة كافية في النّص، مُحتلاً بذلك موطئ قدم له ومحقّقاً العديد من الإنجازات على مستوى الفعل الموسيقي للنّص:

غاضـــت نجـــوم الليـــل حـــين ســـهرته   لا تعجبـــوا ليـــل العليـــل طويـــلُ

لا يبلـــغ المـــرء المنـــى مـــن ســـعيه   مـــا لم يكـــن صبـــرٌ لديـه جميـــلُ [2]

إذ يتجلّى صوت اللام (الصّامت المجهور) في إيقاعيّة عالية تسعى لشحن النّص بإثارات معيّنة تستدرج المتلقّي وتتفاعل معه، أملاً في ترسيخ رؤى النّص في أعماق ذهن المتلقّي وبالتّالي استجابته لها، فالحضور الصوتي لـ (اللام) يفرض علينا فهماً خاصّاً لإيقاعيّة النّص وتؤكّد التوجّع القاسي الذي يعانيه الشّاعر الذي عبّر عنه بقوله (لا تعجبوا ليل العليل طويلُ)، كما أنّه (أي الحضور الصوتي للام) يسعى للوصول

(1) ديواني: 63.

(2) ديواني: 294.

للمستوى نفسه الذي حقّقه في الموضع الأوّل من هذا النّص في تثبيت معطيات النّص وتشكيل نوع من الإيقاعيّة المدهشة، وذلك في قوله (لا يبلغ المرء المنى) التي تسعى بدورها إلى نقل المتلقّي في آفاق من التأمّل والدّهشة الفكريّة التي ستؤول به في التّالي إلى الاستجابة والانفعال مع النّص.

وللسبب نفسه يتراكم حرف الميم مشكّلاً بذلك دائرة من النبرات الصّوتية التي تفرض هيمنتها الصّوتيّة والدّلاليّة على مساحة شاسعة من النّص:

إدرأ بحلمك ما يغشاك من محنٍ　　　واحذر تثيرك يوماً سورة الغضبِ

فالحلم أكرم ما في المرء من شيمٍ　　　وخير ما زان نفس المرء من أدبِ [1]

إذ أضاف حضور هذا الحرف بالكثافة التي وجدناها في النّص ثراءً إيقاعياً منقطع النظير، فتركّزه في المقطع الأوّل من البيت الأوّل على النّحو الآتي (إدرأ بحلمك ما يغشاك من محنٍ) وتكرّره في المقطع الأوّل من البيت الثّاني كما ورد (فالحلم أكرم ما في المرء من شيمٍ)، إذ إنّ حضوره وتركزه على هذا النّحو ترك للمُتلقّي إشارات دلاليّة تدعوه إلى شيء من التفاعل مع النّص وتدفعه لتأمّله.

لقد أعطى حضور الميم بهذا الشّكل (فضلاً عن الوزن) المقاطعَ التي تركّز فيها هذا الصّوت المناعة من السّقوط في مستنقع اللا نظامية التي تقود إليها النثريّة، ولا شكّ في أنّ ذلك سيدعو القارئ إلى تعزيز دفاعاته والتّصدّي لكوامن النّص التي سيمنحها الحضور الصّوتي للميم.

إنّ البحث في أهميّة التركيز الصوتي لبعض الحروف فضلاً عن الظّواهر الإيقاعيّة الدّاخليّة التي تحدّثنا عنها في الصّفحات السّابقة من خلال النّصوص الشّعريّة للعديد من الشّعراء ومنهم الشّاعر أحمد حلمي، سيدلّنا حتماً على النقطة المركزيّة التي يدور في فلكها جميع هؤلاء الشّعراء بوعيٍ منهم وإدراك أم من دون وعي، مُتجاوزاً بنا دائرة التأويل التي لا توصلنا إلى محطّة آمنة تطمئنّ النفس إليها بل إلى محطّات قد يتضمّن بعضها مخاطر عدّة.

(1) المصدر نفسه: 69.

الفصل الرابع

الرؤية الشعرية

الفصل الرابع

الرؤية الشعرية

مهاد نظري:

ثمة مصطلحات يتتجها الخطاب الأدبي عموماً - والخطاب الشعري خصوصاً - تعد من المصطلحات الأساسية التي لا يكتمل الخطاب من دونها، ومن بين هذه المفاهيم مفهوم الرؤية الشعرية، الذي ينطلق أهميته من كونه يتشكّل ((مسعى يستهدف الشاعر لا القصيدة، أي أنها تُعنى بتجديد الشاعر أولاً: وعياً، وثقافة، وذائقة، ونظرة إلى الحياة والعالم، قبل أن تُعنى بتجديد النص)) [1]، فغاية الفن الحقيقي الأصيل هي إعطاء إحساس بالشيء كرؤية وليس كتعرّف[2]، على اعتبار أن ((الشعر في تكوينه الحقيقي، ليس إلا ضرباً من الرؤية)) [3].

إذا كانت الرؤية بهذه الأهمية، فما المقصود بهذا المصطلح؟ وما هو أهميته؟ ووظائفه؟ وكيف تتكون الرؤية عند الشاعر؟ ومتى نستطيع الحكم على نضج هذه الرؤية من عدمه؟ هذه الأسئلة وغيرها سيتم مناقشتها في هذا البحث - إن شاء الله -، يطلق مصطلح الرؤية على ((وجهة النظر التي تلاحظ منها الأشياء ونوعية هذه الملاحظة ومدى صدقها وكذبها أو جزئيتها وشموليتها)) [4]، فالرؤية الشعرية على هذا الأساس ((مصطلح يدل على كيفية تجسيد الشاعر للواقع من خلال إبصاره وتمليه شعرياً، أي كفعل بصري يجسّد الواقع كما يراه منجزاً، بتعبير آخر صورته المستبصرة بشكل جلي

(1) في حداثة النص الشعري: 11.

(2) ينظر: نقد النقد، تزيفيتان تودوروف، ترجمة د. سامي سويدان: 32.

(3) رؤيا العصر الغاضب: مقالات في الشعر، ماجد صالح السامرائي: 109.

(4) النظرية البنائية في النقد الأدبي: 309، وينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: 106.

عبر سياقات شعرية تكوّن لبوتتـه التجسيدي)) [1]، ولا بدّ لهذه الرؤيـة ((أن تـستند إلى قضية جوهرية، أو انهماك صـميمي يمـلأ كيـان الـشاعر، ووجدانـه وقـصائده)) [2]، على اعتبار أنّ الشعر هو تعبير ذو رؤية معينة يطرحها الفنان [3] في سبيل ((تعميق لحة أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة يفسر الماضي ويشمل المستقبل)) [4]، على أن هـذا الموقف يجب أن لا يكون موقفا خارجياً محضا، إذ على الـشاعر ((تقـديم نموذج مثـالي، بأفضـل شكل جمالي، وبحدود الكمال)) [5] وعليـه أيـضاً أن يقـدم موقفـاً يتـشظى داخـل النص، ويتغلغل في أنسجته وخلاياه [6]، وما دام الأمر كـذلك فعلـى الـشاعر أن يكـون حذراً في مسألة المحافظـة علـى وحـدة الموقـف واتـساق الرؤيـة علـى الأقـل في القـصيدة الواحدة [7]، ومتى ما تجاوزت القصيدة نطاق المناسبة ودائرة الحـدث وتعاملـت مـع أثـر الحدث، أصبحت الرؤية الشعرية أعمق عطاءً وأكثر أبعاداً [8].

أمـا عـن كيفيّة تشكيل الرؤية الفنية بصـورة عامة والأدبية بـصورة خاصـة (ومنهـا الشّعريّة)، فهـي ((عملية مُعقّدة ولا تقف عنـد الانتقـاء الأيـديولوجي والتقيـيم والإدراك العقلي، فهي تتضمن الحدس والخيال والانفعال والدوافع اللاشعورية)) [9]، وعلـى هـذا فهي تمثّل نظرة الشاعر الشاملة للحياة وليست فلسفته الشاملة لها [10] حسب.

---

(1) قامة النار وخريف السيدة الأولى: 21.

(2) في حداثة النص الشعري: 25.

(3) ينظر: الشعر والفنون: 74.

(4) الرؤيا في شعر البياتي، محيي الدين صبحي: 21.

(5) المصدر نفسه: 21.

(6) ينظر: في حداثة النص الشعري: 35.

(7) ينظر: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق: 114.

(8) ينظر: التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث: 34.

(9) معجم المصطلحات الأدبية: 189.

(10) ينظر: الرؤيا في شعر البياتي: 30.

يتطلب من الباحث في دراسته للرؤية الشعرية عند شاعر معيّن الوقوف على جميع أعماله الشعرية أو أغلبها على الأقل، وكلّما تنوّعت أدوات الشاعر ووسائله الفنية تعددت أبعاد رؤيته الشعرية وتنوعت من دون أن تفقد وحدتها وتلاحم أبعادها [1].

وعلينا أن نؤكّد هنا ونحن بصدد الاطلاع على التفاصيل الرؤيويّة عند الشّاعر أحمد حلمي عبد الباقي ((أن كل رباعية في فن الرباعيات غالباً ما يكون لها جوها الخاص ورؤيتها المتفردة)) [2]، وأنّ جوهر التّجربة الشّعرية عند أحمد حلمي تتجاوز في غالبيّة نماذجها إطار الحدث إلى صداه الكوني في النّفس، وحينما نتأمّل السّنوات التي عاشها، سنكتشف أن أيّام الضّوء والعتمة تتبادل الأدوار [3] على نحو جدليٍّ يتيح للشّاعر ولتجربته الشّعريّة فرصة تعميق الرّؤية وإنضاجها وتبلور معطياتها الفنّيّة والموضوعيّة والجماليّة.

الرؤية الذاتية

تعد الرّؤية الذّاتيّة من العناصر المميّزة لموقف الشّاعر من الحياة وقضاياها المختلفة فقد ((كان الاقتراب من الشعر كما هو حال معاناة تأليفه نوعاً من المغامرة التي تستهوي الإنسان، وهو يبحث عن توافق وانسجام نابعين من ذاته ليُصالح العالم الذي لا يمكن تخيّله دون الشّعر والفنون، لما سيحمله من كثافة لا يستطيع الإنسان أن يعيش في جوها الخانق، لولا هذه الكوى التي يفتحُها الفن)) [4].

يشير مصطلح الذاتية في الشّعر إلى ((طريقة في الكتابة تضع في المحل الأول التعبير عن المشاعر والتجارب الشخصيّة)) [5] للشاعر، فهي على هذا تُمثّل ((قفزة خارج

---

(1) ينظر: قراءات في شعرنا المعاصر: 33.

(2) التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث: 139.

(3) ينظر: ديواني: 29.

(4) الأصابع في موقد الشعر: 26.

(5) معجم المصطلحات الأدبية: 165.

المفاهيم السائدة)) [1]، وتتشكّل هذه الرؤية عند الشاعر من جملة تداعيات، فهو حين يتّجه إلى كتابة الشعر يأتي ((وهو معبأ بتراكمات ذاكرته التي تتنوع التقاطاتها، ويمرر تلك الالتقاطات في سلسلة ذهنية معقدة من دواعي تأليف الشعر ومستلزماته..إنه هنا يؤكد ما هو شعري بوسائل ليست شعرية بالضرورة)) [2].

تكمن أهمية الخاصيّة الذاتيّة للشعر في أنّ لها شأناً كبيراً في صعوبة فهمه واستيعابه رغم أن الذّاتيّة هنا مصطلح تقتضيه الحرفة، أي أن تأليف الشعر وتحليل معانيه مهمتان يمشي إليهما الإنسان نفسه بأدوات يبتكرها هو، مستنداً إلى ذاكرته وأحاسيسه في آن واحد [3]، ومما تقتضيه الذاتية هنا هو التوحّد مع الأشياء وليس المرادف للوحدة في معناها المعجمي، فهو درجة عالية من انصراف الذات إلى تأمّل ذاتها، أو اندماج الفكرة في نفسها وانسلاخها عنها آلاف المرات، ومن خلال جدل صميمي حاد، فالفكرة تُجاهد لكي تنظر في مرآتها، والمرآة تجاهد لكي تبدع في تصوير الفكرة، وعالم الأشياء حاضر على مدى اليد، تُستمدُّ منه الصور والكلمات [4]، إنّ ((أهمّ ما يميّز ذات الفنان هو رغبتها العارمة في عرض ذاتها على ذاتها)) [5].

الحقيقة التي يفرضها الواقع، أن علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا الفكرية بل من اتخاذه موقفاً سلوكياً وحياتياً من هذه القضايا، بحيث يتمثّل هذا الموقف بشكل عفوي فيما يكتبه، فمما لا شك فيه أن الشاعر إنسان أولاً، وهو بهذه الصفة الأولى يعيش وينفعل ويُفكّر ويعمل، وتتكون له من خلال هذه المستويات المختلفة من الحياة بنية بشرية تختلف عن غيرها، وهو في مرحلة الإبداع الفني ينظر في ذاته ليرى من خلالها الكون والكائنات، فلا بدّ عندئذ أن تتحول التأثرات الفكرية المختلفة إلى دم

---

(1) الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، د. بشير تاوريريت: 81.

(2) الأصابع في موقد الشعر: 26.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 26.

(4) ينظر: حياتي في الشعر (ضمن الأعمال الشعرية الكاملة)، صلاح عبد الصبور: 10.

(5) حياتي في الشّعر: 17.

يجري في أوعية نفسه وهذه التأثرات ساخنة باطنية كالدّم، لا يراها الإنسان إلا إذا سالت على الأوراق، ينبغي أن يتمثل الشاعر أفكاره لتتحوّل في نفسه إلى رؤيات وصور كما يتمثل النبات ضوء الشمس ليتحول إلى خضرة مظللة وزاهية. فالشاعر لا يعرض آراء، ولكنه يعرض رؤية [1].

هنا علينا القول إنّ الذاتيّة في الرباعيات هي خصيصة مهمّة لا غنى لشاعر الرباعيات عنها ولا سيّما إذا اقترنت بالنزعة التأملية التي قد تكون أقرب الرؤيات الشعرية إلى قالب الرباعيات [2].

وإذ ما حاولت هذه الدراسة الكشف عن أهم مكونات الرؤية الذاتية في ديوان أحمد حلمي فإنّ هناك أبعاداً معيّنة ستتضح لنا فيها وأهمّها (الفضيلة والأخلاق / النوائب / الصداقة / الدنيا / .... إلخ)، وسننتخب هنا عدداً من النماذج الشعرية التي ستطبّق عليها الدراسة حسب مساحة انتشارها في الديوان:

يمكننا القول إنّ (الفضيلة والأخلاق) تُمثّل المحور الأساسي الأوّل لرؤية الشّاعر والمكوّن الأكثر أهميّة من غيره من المكوّنات، وقد دارت حول هذا المحور الكثير من النّصوص الشّعرية في الديوان، بوصفها مكوّناً في شخصيّة الشّاعر وإلا فما السّر الذي يكمن وراء احتلالها لمساحة واسعة من ديوان الشاعر؟ ولعلّ اختياره لهذا المحور لا يأتي اعتباطاً وإنما جاء عن شعور ووعي تامٍ منه بأنّ المجتمع في حاجة متواصلة إلى بثّ الوعي القيمي والأخلاقي بوصفها عنصراً أساسياً في بناء المجتمعات الأصيلة، والشاعر في دعوته تلك إنما يحاول إقامة مدينة يوتوبية تضم جميع المكوّنات البشريّة، ومن بين النماذج الشعرية التي عبّرت عن رؤية الشاعر أحمد حلمي تجاه الفضيلة قوله:

تواسيك الفضيلة حين يُرخي عليك سدوله ليل المآسي
ولولا المكرماتُ تشعّ نورا لما أبصرت إنساناً يواسي [3]

(1) ينظر: المصدر نفسه: 33.

(2) ينظر: التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث: 153.

(3) ديواني: 230.

الفضيلة في هذا النص وفي غيره من نصوص أحمد حلمي الشعرية تُعبِّر عن حلم كبير يسري في نفس الشاعر، وهو شديد الحرص على تحقيق هذا الحلم، وهنا تتجه رؤية الشّاعر اتّجاهاً ذاتياً استثنائياً، فتؤنسَنُ (الفضيلة) في أفعالها مُسدلةً السّتار على جميع الهموم والمآسي التي تؤرّق المُتلقّي وتقضّ مضجعه، إنّها تُحاول نزع الثّوب البالي عن الإنسان وإلباسه ثوباً زاهياً، ولولاها – كما يرى الشّاعر – لما بقي أحدٌ يواسي أحداً.

وفي الأنموذج التالي يُعبِّر الشاعر عن وجهة نظره تجاه الفضيلة والأخلاق وما يعنيه هذا المحور عند الشّاعر، إنها الرابط الذي يربط الإنسان بالحياة وكلّ ما هو جميل ومُشرِق:

يبدو لعينيك كلُّ شيءٍ مشرقٌ ... ما دمت تعمل للفضيلة دائبا

لا يُسعِد الإنسان إلا خُلْقُهُ ... فالخُلق أكرم ما رجوت مواهبا [1]

في هذا النّص يستخدم الشّاعر بعض الألفاظ التي تُعبِّر عن الجانب المضيء من حياة الإنسان الذي يتمسّك بالفضيلة وما تُحدثه من تغييرات في حياته، فهي كالجُرْمِ الذي يُشرِقُ على الأشياء حتّى لتبدو في نظر الذين يتمسّكون بها واضحة بيّنة (يبدو لعينيك كلُّ شيءٍ مشرقٌ)، وفي البيت الثّاني يُوجّه الشاعر نظر المُتلقّي إلى أنّ الأخلاق هي التي تدفع بالإنسان إلى منطقة السّعادة التي يبحثُ عنها المرء في سعيه الحثيث للوصول إلى البرِّ الآمن، بل هي أكرم ما يطمحُ إليه الإنسان من مواهب.

ويُخضع الشّاعر (النّوائب) في نصوصٍ شعريّة أخرى مُشكِّلاً منها المحور الثّاني من محاور رؤيته الذّاتيّة:

تولّتني النوائب صارخاتٍ ... وبادرني الزّمان بكلّ صعبِ

إذا ما رمت في الدنيا هناءً ... فعشْ في الناطقين بدون قلبِ [2]

(1) المصدر نفسه: 79.

(2) ديواني: 79.

ففي هذا النّص يقف الشاعر موقف المُعترف الذي يُصاب بالذّهول من كثرة ما أصابه الزّمان من مصائب وصعاب، وبسبب ذلك فهو يتّخذ من النّاس موقفاً سلبياً نابعاً من طبيعة التّجربة القاسية التي عاناها الشّاعر معهم وما نتج عن ذلك من آثار سلبيّة عكسها تصرّف الشّاعر نفسه، لذا فإنّ الشّاعر يقترح على الذين يطلبون السّعادة أن يتجرّدوا من مسؤوليّاتهم تجاه الآخرين (فعشْ في الناطقين بدون قلبِ)، ويبدو أنّ الضغط النّفسي الذي خلّفته الصّعاب والنّكسات التي تعرّض لها الشّاعر أثّرت وبشكلٍ عكسيّ على الاتّجاه الرّؤيوي عند الشّاعر، واستدعت منه التّصرف المُضاد لمعالجة أي قضيّة يُمكن لها أن تكون سبباً في القضاء على جميع طموحاته المُتمثّلة في الوصول إلى العالم الفاضل الذي يبحث عنه.

ويبدو أنّ الشّاعر لا يلين للصّعاب بهذه السّهولة إذ سرعان ما ينقاد مُسرعاً باتّجاه المسار الإيجابي الذي اختطّه لنفسه، فيتغيّر رأيه وتتبدّل رؤيته تجاه المصاعب والمصائب التي تعترض حياته، فالحياة السّعيدة التي يبحث عنها ويبذل الكثير في سبيل تحقيقها والانتماء إليها أشبه ما تكون بالحلم الذي يسعى جاهداً للعيش في أجوائه:

لا تجزعنّ إذا النوائبُ أعننتْ   واحذر تذيب القلب في الحسراتِ

فلكلّ خطبٍ في الحياة نهاية   قد تدرأ الأزماتُ بالأزماتِ[1]

إذ تخرج الرّؤية في هذا النّص مُتناقضة ومُتعارضة مع رؤية الشّاعر السّابقة، فتتدخّل الذّات الشّاعرة مُعتليةً منصّة الحكمة بوصفها ذاتاً عارفة لتوصي بعدم الجزع من (النّوائب) والحذر من التّواني والانصياع لتلك النّوائب والانكسار أمامها، مُعلّلةً ذلك بأنّه لابُدّ لهذه الصّعاب أن تنتهي يوماً ما فلكلّ شيء أجل و (لكلّ خطبٍ في الحياة نهاية)، وفي سبيل أن يكون كلامه مُقنِعاً يأتي الشّاعر برؤية ذاتيّة (قد تُدرأ الأزماتُ بالأزماتِ) تُثيرُ المُتلقّي وتدفعه للانقياد طواعية إلى فضاء النّص ورؤيته الكامنة فيه.

(1) المصدر نفسه: 90.

وحين يستجيب الشّاعر لمنطق العقل والحكمة الذي دعا إليه في النّص السّابق فإنّه يؤسّس في النّص اللاحق لملامح رؤيويّة منفردة تكمن في زوايا عدّة من النّص، تتلاحم مع بعضها البعض مكوّنة أشبه ما يكون بالجدار المنيع الذي يصدّ الشّاعر عن الوقوع مُجدّداً في دوّامات وانتكاسات لا يُحمد عقباها، وفي النّص يحاول الشّاعر أن يقوّي من تلك المصدّات من خلال الاتّكاء على أبعاد رؤيويّة ذاتيّة غاية في الثّراء:

تنبّهك النّوائبُ حين تغفو ... فلا تُسلمْ جفونَكَ للرّقادِ

وما الدنيا سوى حربٍ عوانٍ ... فحاذرْ أن تظلَّ على الحيادِ [1]

إذ تقترن (النّوائب) محور الرّؤية بعنصر التنبيه الملازم للنّوم الذي يأتي في النّص (كناية عن الغفلة) وهنا يتطلّب الموقف حسب وجهة نظر الشّاعر وجود منبّه ما يحاول إثارة المُتلقّي وهو ما تفعله النّوائب، وهنا يطلب الشّاعر من مُتلقّيه الحيطة والحذر وعدم الغفلة لما في ذلك من آثارٍ سلبيّة، وفي البيت الثّاني يحاول الشّاعر أن يرسم صورة للدّنيا التي يُشبّهها بالحرب المُدمّرة مما يستدعي من الشّاعر أن ينصح مُتلقّيه بالبقاء على الحياد من الأطراف المُتحاربة، إنّ بساطة التّعبير وجماليّة الصّورة الكامنة في النّص التي جاء بها النّص استطاعت الوصول برؤية الشّاعر إلى منطقة الهدف (المُتلقّي) وبالتّالي بعث الإثارة التخييليّة في داخله ومن ثمَّ الاستجابة لها.

ويذهب الشّاعر في رؤيته الذّاتيّة للصّداقة إلى القول بعدميّة الوفاء فيها على النّحو الذي يدعوه إلى تقديم العديد من النّصائح التي تُشير إلى موقفه السّلبيّ منها، ولعلّ تجربة الشّاعر التي عاشها مع أصدقائه كانت العامل الأساس لدفعه إلى اتّخاذ مثل هذه المواقف:

تؤمّل أن ترى خلاً وفيّاً ... وفي الدنيا لقد عدم الوفاءُ

فلا ترجو الوفاء ليوم ضيقٍ ... فيوم الضيق لا يُرجى الإخاءُ [2]

---

(1) ديواني: 156.

(2) المصدر نفسه: 38.

إذ يكشف النص عن رؤية الشاعر الذاتية التي يتوجّه من خلالها بخطاب إلى مُتلقٍ مُتخيّل (لعلّه الشّاعر نفسه)، فهو يرى أنّ البحث عن الصّديق الوفيّ أمرٌ غيرُ مُجدٍ فقد عُدم الوفاء في هذه الحياة (تؤمّل أن ترى خلاً وفياً وفي الدنيا لقد عدم الوفاءُ)، لذا فإنّه ينصح بعدم البحث في وقت الضّيق عن هذا الصّديق الذي يتّصف بصفة الوفاء ففي هذا الوقت بالذّات ينعدم وجود مثل هؤلاء الأشخاص (فلا ترجو الوفاء ليوم ضيقٍ فيوم الضيق لا يُرجى الإخاءُ)، إنّ هذه الرّؤية السّلبيّة التي يراها الشّاعر في الصّداقة لا بدّ أن تكون مُرتبطة بنوع من التّجارب التي عاشها الشّاعر مع عددٍ مُعيّن من أصدقائه، وإلا فما الدّاعي المنطقي لهذا التّميّز والفرادة في التّعبير الرّؤيوي الوارد في هذا النّص؟

في نصٍ لاحق يؤكّد الشّاعر وعلى نحو قطعي على عدميّة الوفاء التي تضمّنها النّص السّابق، بل ويؤكّد على عدميّة الهناء النّاتج عن وجود هؤلاء الأصدقاء، لذا فإنّ البحث عن الصّديق المُخلص من الأمور الميئوس منها:

يودّك من يرجّى منك نفعاً ... وينأى عنك من فقد الرجاء

فلا تأمل وفاءً من صديقٍ ... ولا ترقب من الدنيا هناء [1]

إذ يتوجّه الشّاعر إلى نصّه مُستهلاً إيّاه بذكر العديد من الوقائع التي تُعنى بوصف الحالة التي يعيشها، فالأصدقاء ما يلبثوا أن يجتمعوا حول الشّاعر حينما يتأمّلون منه النّفع (يودّك من يرجّى منك نفعاً) إلا أنّهم سيتفرّقون عنه سريعاً حالما يُحسّون أن أسباب النّفع قد زالت (وينأى عنك من فقد الرجاء)، ولأجل هذه الأسباب التي آلمته كثيراً فإنّ الشّاعر يتوجّه إلى المُتلقّي الذي يُمثّله الشّاعر نفسه بخطاب يتضمّن قطع الرّجاء من هؤلاء الأصدقاء (فلا تأمل وفاءً من صديقٍ)، بل قطع الأمل في اكتشاف السّعادة والوصول إلى أي درجة من درجاتها (ولا ترقب من الدنيا هناء).

---

(1) ديواني: 42.

ولعلّ هذا الموقف السّلبي الذي يتّخذه الشّاعر لا يختصّ بالصّداقة فحسب بل يُسيطر على العديد من المحاور التي دار حولها شعر أحمد حلمي كالدنيا التي تدور حولها الرّؤية الذّاتيّة للشّاعر، كما في هذا النّص:

هي الدّنيا تضيقُ بكلّ حرّ وتفسح حين تفسحُ للعبيدِ

فلا تعبأ بما جمعتْ فأوعت وعش في عزلةٍ بين القرودِ[1]

إذ تنطلق الرّؤية الذّاتيّة في هذا النّص وهي تسعى لاستكمال أنموذجها الفنّي إلى التّعبير عن موقف الشّاعر السّلبي من الدّنيا لما يصدر عنها من أفعال مُشينة – حسب رأي الشّاعر وهي بالتّأكيد كذلك – (هي الدّنيا تضيقُ بكلّ حرّ وتفسح حين تفسحُ للعبيدِ)، ويسعى الشّاعر بعدها إلى تأكيد الذّات وما يتمخّض عن ذلك من مواقف بغضّ النّظر عن المسار الذي يتّجه إليه موقفه، ففي البيت الثّاني ينطلق الشّاعر باتّخاذ موقف اللامبالاة الذي يُقلّل من خطورة الحدث الذي اشتكى منه الشّاعر قبل قليل (فلا تعبأ بما جمعتْ فأوعت)، ثمّ تتحوّل هذه اللامبالاة إلى الرّغبة في الابتعاد عن المجتمع البشري والعيش مع الحيوانات التي لا تتصرّف بالسّوء الذي وجده الشّاعر في المُجتمع البشري (وعش في عزلةٍ بين القرودِ).

يجمع الشّاعر في النّص اللاحق بين رؤيته للصداقة ورؤيته للدّنيا، وهي لا تختلف كثيراً عما وجدناه من رؤيات في النّصوص الثّلاث السّابقة، إذ تنطبع هذه الرّؤية بطابع سلبي نظراً لعمق التّجربة التي عاشها الشّاعر مع هذين المحورين وأثرهما البالغ فيه:

هي الدنيا وآفة ساكنيها طباع لا تدوم على وفاء

فمن يرجو وفاءً من صديقٍ كمن يرجو نعيماً من شقاء[2]

(1) المصدر نفسه: 145.

(2) ديواني: 49.

ففي هذا الأنموذج يستهلّ الشّاعر نصّه بالحديث عن الدّنيا (هي الدنيا) التي يتّخذ الشّاعر منها موقفاً سلبيّاً ولعلّ السّبب في ذلك كما يذكر هم النّاس الذين يعيشون بين أحضانها (وآفة ساكنيها)، يؤكّد على أنّ طباعهم وأخلاقهم كانت هي السّبب الرّئيس في ذلك فهي طباع سيئة لا يُرجى من ورائها خيرٌ (طباع لا تدوم على وفاء)، ثمّ ينتهي في البيت الثّاني إلى القول بعدميّة وجود الوفاء عند الصّديق (فمن يرجو وفاءً من صديقٍ)، ومن يُريد أن يُجرّب ذلك فعليه أوّلاً أن يستخرج النّعيم من الشّقاء وهو أمر غاية في الاستحالة (كمن يرجو نعيماً من شقاء).

أمّا عن رؤية الشّاعر الخاصّة تجاه (الحياة وقضاياها) فإنّها تتشكّل بنوعٍ من الفلسفة التي اكتسبها الشّاعر عبر سلسلة طويلة من التّجارب التي خاضها مع الحياة، وسيأتي النّص اللاحق الذي انتخبناه مُمثّلاً لمحور الحياة محمّلاً بالعديد من المعطيات الحكميّة التي تتّسم بالكثافة الدلاليّة، التي تهدف إلى الوصول عمق الذّات المُتلقّية في سبيل التّأثير عليها على النّحو الذي يخدم رؤية الشّاعر العامّة تجاه الحياة:

لا تحسبنّ العيش يصفو لامرئٍ ... ما دام دولاب الزّمان يدورُ

همّ الحياة على الحياة ضريبة ... فانظر تجده من الصدور يفورُ [1]

ينهض النّص على عددٍ من الجمل الشّعريّة التي تتفاعل فيما بينها لتكوّن الرّؤية الذّاتيّة العامّة للحياة والخاصّة بالشّاعر، إذ ينطوي النّص في جملته الاستهلاليّة على وجهة نظر الشّاعر التي تتضمّن استحالة أن يعيش الإنسان في الحياة بصفاء على مرّ الزّمان (لا تحسبنّ العيش يصفو لامرئٍ ما دام دولاب الزّمان يدورُ)، فالهموم هي ضريبة الحياة التي يجب أن يدفعها المرء كي يستمرّ في العيش (همّ الحياة على الحياة ضريبة)، ولكي يُحقّق الشّاعر موقفاً استراتيجيا فإنّه يسعى إلى تثبيت رؤيته من خلال التّأكيد على حقيقة وجود هذه الهموم في دواخلنا (فانظر تجده من الصدور يفورُ).

(1) ديواني: 190.

ويستمرّ الشّاعر في التّعبير عن رؤيته سعياً وراء رسم أبعاد واضحة لهذا المحور الرّؤيوي المهم، إذ ينفتح الأنموذج التّالي على مجموعة من الرّؤيات التي تتعلّق بالحياة وقضاياها المهمّة بعضها يحمل سمات موضوعيّة والبعض الآخر يحمل أبعاداً ذاتيّة:

لا تعبأنّ بكلّ ما هو حادث   وارض الذي تقضي به الأقدارُ

فالمرء يمضي في الحياة مسيّر   من ذا الذي في فعله يختارُ؟ (1)

إذ نلاحظ في هذا النّص الكثير من التّداعيات التي أثّرت كثيراً في نفسيّة الشّاعر حتى استدعته لمواجهة الصّعاب باللامبالاة والرّضا بالقدر (لا تعبأنّ بكلّ ما هو حادث وارضَ الذي تقضي به الأقدارُ)، ولأنّ الشّاعر كان على قناعةٍ تامّةٍ بما يقوله فإنّه سيذهب إلى القول باستحالة اختيار الإنسان لقراراته، فهو مُسيّر في جميع أفعاله وتصرّفاته (فالمرء يمضي في الحياة مسيّر)، ويؤكّد ذلك أيضاً بقوله الذي يوظّفه بصيغة الاستفهام (من ذا الذي في فعله يختارُ؟)، إلى أنّ الحقيقة تختلف عن ذلك فالإنسان مخيّر في بعض الحالات وفي البعض الآخر مُسيّر.

وتتوالى النّصوص الشّعريّة للتّعبير عن رؤية الشّاعر الذّاتيّة ولمحور العمر نصيب من ذلك، فهو أشبه ما يكون بالفرصة الثّمينة التي يجب على الإنسان أن لا يضيّعها سدى من دون أن يجني من ورائها شيئاً يستحقّ الذّكر، ويُعبر النّص اللاحق عن مجمل هذه الرّؤية:

يبدو لعينيك كلّ شيءٍ باسماً   إن كنت تدرك غاية الأشياءِ

ما العمر إلا ومضة في ظلمةٍ   فاحذر تُضيع العمر في الظلماءِ (2)

يُسقط الشّاعر في مُستهلّ النّص وهو بصدد التّعبير عن رؤيته تجاه العمر العديد من الأمور الجوهريّة التي تتضمّنها هذه الرّؤية، تأخذ أولها مساراً ذاتيّاً يحمل أبعاداً إيجابيّة تؤكّد وجود منفذ ما يستطيع الإنسان من خلاله أن يصل إلى جوهر السّعادة الحقيقيّة من

(1) المصدر نفسه: 181.

(2) ديواني: 46.

خلال إدراك كنه الأشياء (يبدو لعينيك كلّ شيءٍ باسماً إن كنت تدرك غاية الأشياءِ)، ولأنّ العمر كما يُعبّر الشّاعر ما هو إلا (ومضة في ظلمةٍ) فعلى الإنسان أن يستغلّ هذه الفرصة، ويعمل بلا كلل في سبيل الخروج بقيمة تحيله على العالم الذي يبحث عنه أو يتوق الوصول إليه (فاحذر تُضيع العمر في الظلماءِ).

أمّا عن رؤية الشّاعر تجاه الخلود فلعلّها تحمل أبعاداً أكثر غرابة مما لحناه في النّصوص الشّعريّة السّابقة، ويُمثّل النّص التّالي أحد النّماذج الشّعريّة التي تحدّثت عن محور الخلود:

أرى في النوم فضلاً لا يبارى   وحسبي أن أغيب عن الوجودِ

إذا كان الخلود مراد نفسٍ   فإنّ النوم من وحي الخلودِ [1]

يُشير الشّاعر في هذا النّص إلى فوائد النّوم التي لا تتوافر في أيّ شيءٍ آخر (أرى في النوم فضلاً لا يبارى)، ولعلّ واحدة من تلك الفوائد هو غياب الإنسان عن العالم بما يحويه من سلبيات مُتعدّدة (وحسبي أن أغيب عن الوجودِ)، وبسبب توافر هذه السّمة في النّوم فإنّ الشّاعر سيذهب بعيداً في القول بأنّ النوم هو جزءٌ من وحيِ الخلود (فإنّ النوم من وحي الخلودِ)، وعلينا هنا أن نؤكّد على أنّ السّبب وراء توجّه الشّاعر إلى التّعبير عن مسألة النّوم بهذه الرّؤية المُنفردة هو التّجربة المريرة التي عاشها الشّاعر في مجتمعه، ولعلّ الوضع القاسي الذي مرَّ به وطنه (فلسطين) كان له الأثر الأكبر للذّهاب بهذا الاتّجاه الرّؤيوي المُغاير.

ولليل حضور مُتميّز في ديوان الشّاعر أحمد حلمي عبد الباقي، كيف لا وهو الفضاء المُتميّز الذي يستقي منه الشّعراء إبداعاتهم، ولعلّ الأنموذج اللاحق الذي انتخبناه مُمثّلاً عن العديد من النّماذج الشّعريّة التي تضمّنت بين ثناياها أبعاد هذا المحور سيذهب بعيداً في رؤيةٍ ذاتيّة غاية في الغرابة:

---

(1) المصدر نفسه: 146.

ألفتُ سواد الليل حتى كأنّه سوادُ عيوني ما بدا يتلبّدُ

وحسبي أنّي لا أرى وجه جاحد لفضلٍ وكم في الناس من لا

إذ ينطوي المُستهل النّصّي على اعتراف من الشّاعر يقضي بألوفيّة الليل لما بين الشّاعر وبينه من علاقات وجدانيّة وثيقة (ألفتُ سواد الليل)، استدعته أخيراً للقول بوجود تشابهٍ ما بين سواد الليل وسواد عيني الشّاعر (كأنّه سوادُ عيوني ما بدا يتلبّدُ)، ينجح البيت الثّاني من النّص في المجيء بإثبات حقيقي يؤكّد فيه الشّاعر على أنّ هذه العلاقة بين الشّاعر والليل أثمرت في إبعاد الشّاعر عن الجاحدين من النّاس إذ لا يُرجى من ورائهم أيُّ خير (وحسبي أنّي لا أرى وجه جاحد لفضلٍ)، بل يذهب الشّاعر أكثر من ذلك مُستعيناً بأسلوب الاستفهام للقول بأنّ جميع النّاس جاحدون (وكم في الناس من لا يجحدُ).

ولعلّ من المُناسب هنا أن نقول بأنّ الكثير من هذه الرّؤيات جاءت لتُعبّر عن واقع التّجارب المُتنوّعة التي عاشها الشّاعر في ظل المجتمعات التي تعايش معها، ولعلّ الظّرف السيّء الذي تعرّضت له بلاده كان له الأثر الحاسم في رسم الفضاء التّعبيري لرؤية الشّاعر الذّاتيّة.

الرؤية الموضوعية

تتجه الرّؤية في تحولاتها المستمرة من شكلها الذاتي النفسي الخاص إلى شكلها الإنساني العام وذلك حينما ترتبط ببعد موضوعي يتجه إلى تمثيل ماهيّة الفكرة بمحتواها الفلسفي، إذ إنّ الرؤية الشعرية ((تقوم على مجموعة من العناصر والمبادئ كالكشف والتجاوز والتنبؤ، والرفض والنفي)) [2]، والمعروف أنّ هذه العناصر غير ثابتة لذا كان من الضروري أن يتغيّر اتجاه هذه الرؤية من مسارها الذّاتي إلى الموضوعي، الذي يعني

(1) ديواني: 134.

(2) الشعرية والحداثة: 81.

بأبسط حالاته انزياحاً آيديولوجيّاً بالتشكيل [1] بوصفه موقعاً يحدد وجه العالم المُتخيل الذي يُقدّمه النّص [2].

لا تتحدّد الرّؤية بقالب معيّن فقد تكون صورةً أو نظرةً إلى العالم أو تبصراً في مصير الإنسان أو تقييماً للصراع بين الخيرِ والشرّ، أو كلّ ما هو تعبير من الكاتب عن قسم من فلسفته للحياة في قصائد [3] ذلك لأن ((الأدب ليس معرفة فلسفية ترجمت إلى تخييل وشعر، بل هو تعبير عن موقف عام من الحياة)) [4]، وعلى هذا ستكون الرؤية ((هي المعبر نفسه بين القول والمُتخيل، إذ بها تنهض المسافة الأبعد بين الشيء (كمرجع) وبينه كحضور في البنية، أي بين الشيء كما هو، قبل الرؤية، إذا صح التعبير، وبينه في هذه الرؤية)) [5]، فرؤية الشاعر ينبغي أن تُعتبر سلسلة من الفرضيات تولّدت في عقل شامل وفكر حسّاس يستجيب لتجارب الحياة استجابة فنية، ليست فكريّة ولا فلسفيّة، هذه الاستجابة التي تأتي على شكل رؤية إمّا أن تكون تفسيراً للحياة أو اقتراحاً لنمط آخر منها [6]، ولكي تكون المسألة واضحةً أكثر سننتخب هنا العديد من النّماذج الشّعريّة التي تضمُّ بين ثناياها رؤية الشّاعر الموضوعيّة التي التقى من خلالها العديد من الرّؤيات:

أولى محاور الرّؤية الموضوعيّة في ديوان الشّاعر أحمد حلمي وأهمّها هو محور (الدّنيا)، ولعلّ هذا المحور سيتّخذ الشّاعر منه موقفاً سلبيّاً ويتصرّف تجاهه باللامبالاة وعدم الاهتمام كونه يحمل ميزات خاصّة أهّلته لتقديم مثل هذه الرّؤية، ويُمثّل الأنموذج التّالي جزءاً من هذه الرّؤية:

تهـــون مفـــاتن الـــدنيا بعـــيني ويحجبهـــا عـــن الـــنفس الإبـــاءُ

---

(1) ينظر: في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي، د. حكمت صباغ الخطيب: 79.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 80.

(3) ينظر: الرؤيا في شعر البياتي: 30.

(4) المصدر نفسه: 31.

(5) في معرفة النص: 79

(6) ينظر: الرؤيا في شعر البياتي: 31.

وما ظمأ النفوس لفقد ماءٍ ولكنّ الهوان هو الظماءُ [1]

إذ ينطوي هذا النّص على جملة استهلاليّة تتضمّن رؤية النّص المركزية التي يدعو من خلالها إلى الاستهانة ببهارج الدّنيا ومفاتنها (تهون مفاتن الدنيا بعيني) كونها لا تمنح أيّ شيءٍ من هذه المفاتن إلا للذين يُذلّون أنفسهم لها، وعلى إثر ذلك فإنّ الواعز الذّاتي للشّاعر هو إباء سيقوم بمنعه من الاهتمام بها (ويحجبها عن النفس الإباءُ)، ولكي يُبرّر الشّاعر موقفه الثّابت من الدّنيا فإنّه سيأتي بالعديد من المتون الشّعريّة التي يحاول من خلالها تضمين معطيات رؤيويّة أخرى، وإقناع المُتلقّي بجدوى هذه المعطيات مُستعيناً بأسلوب النّفي (وما ظمأ النفوس لفقد ماءٍ)، ولكي لا تتشتّت معالم الرّؤية سيقوم الشّاعر بإثبات المعطى الثّاني من خلال الجملة الشّعريّة (ولكنّ الهوان هو الظماءُ).

ويتّجه المفهوم العام لمحور (الدنيا) في هذا النّص اتّجاها عكسيّاً للوهلة الأولى، ولكن سيكشف المسار العام للنّص عن جملة من المعطيات ستنصبُّ جميعاً في بوتقة هذا المحور من محاور الرّؤية الموضوعيّة لـ (الدنيا):

أقبل على الدنيا فتلك حديقة تختار من ريحانها الأزهارا

إنّ الذي يسعى لخير دائم يرنو إليه النور أنّى دارا [2]

إذ ينحرف النّص انحرافاً عكسيّاً عن الرّؤية العامّة لمحور الدّنيا عبر الجملة الشّعريّة المُعتمدة على أسلوب الأمر (أقبل على الدنيا فتلك حديقة) المتعلّقة بجملة (تختار من ريحانها الأزهارا)، فقبل وقتٍ ليس بالطويل كان الشّاعر يُحذر البعيد والقريب من الوقوع في مزالق الدّنيا وهفواتها، إلا أنّ النّص الشّعري سيكشف عن نيّة الشّاعر والقصد الذي أراده (إنّ الذي يسعى لخير دائمٍ)، فهو لا يطلب الإقبال على الدنيا لمجرّد الإقبال عليها والتّمتّع بملذّاتها وإنّما أراد أن يوجّه الذّات المُتلقّيَة نحو فعل الخير، وإذا ما فعل هو

(1) ديواني: 46.

(2) المصدر نفسه: 184.

ذلك فإنّ الجائزة ستكون كبيرة وهو ما أراده الشّاعر بقوله (يرنو إليه النور أنّى دارا)، وهذا يذكّرنا بحركة زهرة الشّمس التي تتوجّه إلى حيثما اتّجهت.

ويُخضع الشّاعر النّص الثّاني للتّأكيد على معطيات المحور السّابق (الدّنيا) والدّخول في محور جديد (الصّداقة)، حيث يتلاحم هذان المحوران معاً ليكوّنا الرّؤية العامّة للنّص، تنمو خلاله عناصر الرّؤية بالنّسبة للمحور الأوّل لتُشكّل الملامح الأساسيّة للمحور الثّاني الجديد:

لا تأملنْ غوثاً إذا ما أدبرت دنياك واجعل من إبائك حاجبا

كم من صديقٍ كان يُشرقُ وجهه ما أن رآك تجده دوماً غاضبا [1]

في هذا الأنموذج يتّجه الشّاعر إلى تثبيت المعطى الرّؤيوي للمحور السّابق وهو بصدد تكوين ملامح رؤيويّة واضحة ضمن إطار قناعات الشّاعر الخاصّة تجاه الحياة وقضاياها العامّة البعيد منها والقريب، إذ يُقدّم الشّاعر في مُستهلّه النّصي شبكة من البيانات يتمثّل فيها صوت الذّات الشّعريّة المُحذّرة منها بهذه الجملة التحذيريّة المؤطّرة بصيغة النّفي (لا تأملنْ غوثاً) والمقترنة بالوحدة التّعبيريّة (إذا ما أدبرت دنياك)، ولعلّنا نلمح على نحو واضح صدق الشّاعر وإصراره في توجيه الذّات المُتلقّية على وجوب الالتزام بهذه الشّبكة من التّحذيرات، ويبدو أنّ الدّافع إلى ذلك يعود إلى التّجربة المريرة التي عاشها الشّاعر مع مجتمعه، ولكي يكون عنصر الأمان حاضراً ومستنفراً لحماية هذا المعطى الرّؤيوي فإنّ الشّاعر سيشترط وجوب حضور الإباء كعنصر واعز وتفعيله (واجعل من إبائك حاجبا)، ثمّ ينتقل الشّاعر في البيت الثّاني لتعليل هذا الموقف المتعنّت، ولعلّ الشّاعر في ذلك على حق إذ إنّ الموقف السّلبي الذي عامله به أصدقاؤه هو الذي استدعاه لتشكيل مثل هذا الموقف (كم من صديقٍ كان يُشرقُ وجهه ما أن رآك تجده دوماً غاضبا).

---

(1) ديواني: 80.

يشتغل الشّاعر في النّص اللاحق على محور (الصّداقة) إذ تنفتح فيه الرّؤية المركزيّة على جملة من التّداعيات السّلبيّة، التي أثّرت على نفسيّة الشّاعر بما يُحقّق تأثيراً مُباشراً على الرّؤية العامّة لمفهوم الصّداقة عنده:

رأيت الصّحب قد مُسِخوا نعاجاً   فصاحبت الذّئاب على اضطرارِ

وإنّ العيش في عزٍّ ونارِ   لأهنأ منه في ذلٍ وعارِ [1]

إذ ينطوي النّص على عدد من الإعلانات المشحونة بمواقف مُعاكسة لمفهوم الصّداقة، وهي تنهض على العتبة النّصيّة التي تندفع في مقدّمة الأنموذج الشّعري الماثل (رأيت الصّحب قد مُسِخوا نعاجاً)، ومن خلالها نكتشف عدداً من السّمات السّلبيّة التي تأصّلت في أصدقاء الشّاعر مما استدعته إلى إعلان مثل هذا الموقف، ولذا فإنّه وعلى غير عهده اتّجه في طريقة اختياره لأصدقائه اتّجاهاً مغايراً يتمثّل في سياق الجملة (فصاحبت الذّئاب على اضطرارِ)، ولعلّ هذه التّجربة القاسية وما خلّفته من آثارٍ سلبيّة ستجيء بعدد من المضامين الرّؤيويّة التي نجدها ماثلة في البيت الثّاني من النّص (وإنّ العيش في عزٍّ ونارِ لأهنأ منه في ذلٍ وعارِ).

ولأنّ الشّاعر مُصمّمٌ على صناعة أنموذج إنساني مُتميّز فإنّه سيسعى في النّص اللاحق إلى الاعتماد على عنصر (الإباء) بوصفه سمة مُميّزة لهذا الأنموذج، وسيعمل الشّاعر جاهداً في سبيل توسيع نطاق عمل هذا العنصر على النّحو الذي تتشكّل فيه السّمات المُتكاملة لأنموذجه الإنساني المُتميّز:

لا تشربنّ على القذى   كلا ولو ذقت الردى

إنّ الإباء سجيّة   بالرّوح حقّاً يُفتدى [2]

---

(1) ديواني: 185.

(2) المصدر نفسه: 168.

إذ يستقبلنا النّص بعتبة استهلاليّة مُكثّفة قائمة على أسلوب النّهي يتدخّل الشّاعر من خلالها لوقف عمليّة الاستسلام، التي يقوم بها المُتلقّي الوهمي (ولعلّه هنا الشّاعر نفسه) أو سيحاول القيام بها من خلال الجملة الشّعريّة (لا تشربنّ على القذى كلا ولو ذقت الردى)، ثُمّ يعاود الشّاعر في البيت الثّاني ليُفعّل القيمة المضمونيّة للرّؤية الواردة في البيت الأوّل مُذكّراً بأهميّة الإباء (محور الرّؤية)، ومُحفّزاً المُتلقّي على التّمسّك بعنصر الإباء حتّى ولو اقتضى ذلك أن يفديه بروحه (إنّ الإباء سجيّة بالرّوح حقّاً يُفتدى).

ويستقبل الشّاعر جوهر قضيّتي الحياة والموت ليكوّن لهما نصّاً منفرداً تتوغّل في داخله رؤية مركزيّة تتضمّن عدداً من المضامين، أهمها اعتراف الشّاعر بحقيقة الموت والاستسلام لها، في بنيّة شعريّة يتجلّى فيها عنصر الإقناع المُتّكئ على فلسفة الشّاعر في تأمّل هذه الحقيقة:

تأمّل هل ترى إلا جموعاً ... تُزفّ إلى الفناءِ على اطّرادِ

فليس النّاس في شرقٍ وغربٍ ... سوى زرعٍ يهيّأ للحصادِ [1]

إذ تتجسّد طبيعة التّجربة المُتمثّلة بقضيّتي الحياة والموت والمتكوّنة من خلال سلسلة من المُشاهدات الآنيّة، والمستوحاة من الذّاكرتين القريبة والبعيدة للذّات الشّاعرة عبر الجملة الشّعريّة الماثلة في البيت الأوّل (تأمّل هل ترى إلا جموعاً تُزفّ إلى الفناءِ على اطّرادِ)، وهنا وظّف الشّاعر دلالة الزّفاف في معرض السّخرية إلى ما يشبه الطّقس الأسطوري، فتتوغّل هذه الحالة في أعماق الشّاعر لتتوصّل بالتّالي إلى عدد من الاستنتاجات الأوّليّة، ثُمّ ما يلبث هذا المنظر أن يُسجّل اعترافاً صريحاً من طرف الشّاعر بحقيقة الموت ووجوب الاستسلام له وعدم المقاومة لأنّها غير مُجدية وهو ما نراه ماثلاً في البيت الشّعري الثّاني من النّص (فليس النّاس في شرقٍ وغربٍ سوى زرعٍ يهيّأ للحصادِ).

(1) ديواني: 153.

وعلى الرّغم مما وجدناه من موقف سلبي وانهزامي في الرّؤية السّابقة المُتعلّقة بمحور الحياة والموت، إلا أنّ ذلك لا يحدُّ من عزم الشّاعر في مقاومة الصّعاب والاستمرار في العيش بحياة كريمة تُمثّل جزءاً من المواصفات العامّة لأنموذج الحياة التي يسعى الشّاعر لتحقيقها، ويُمثّل الأنموذج التالي شيئاً من الرّؤية المُتعلّقة بهذا المحور:

لا تشك حالك ما أصبتَ بمحنةٍ   شكوى الضعيف كصرخة في الوادي

واجهر بحقّك والحسام مجرّدٌ   لا تُقطع الأسياف في الأغمادِ [1]

إذ يُفاجئنا النّص ببناء عامر بالمضامين التي تكوّن بمجموعها النّسق الكلّي لأبعاد الرّؤية الموضوعيّة للشّاعر التي تدور حول محور (القوّة والضّعف)، في عتبة النّص يحاول الشّاعر التّدخّل بجملة نهي (لا تشك حالك ما أصبتَ بمحنةٍ)، يتقصّد من ورائها الحد من لغة الشّكوى التي يبثّها المُتلقّي الوهمي المُستقبل للخطاب الرّؤيوي الماثل في النّص (ولعلّ المتلقّي هنا الشّاعر نفسه)، في المقطع الثّاني يتدخّل الشّاعر بجملة عالية التّركيز والكثافة تخدم المسار الرؤيوي العام (شكوى الضعيف كصرخة في الوادي)، ويتدخّل الشّاعر في البيت الثّاني لتأسيس ملامح الوجه الثّاني لأبعاد الرّؤية المركزيّة (واجهر بحقّك والحسام مجرّدٌ) في سبيل تثبيت المعطى الرّؤيوي الأوّل الذي تضمّنه البيت الأوّل من النّص، وتكثيف الجهود للوصول إلى رؤية شعريّة واضحة وفعّالة، ولذلك سيتدخّل النّص بجملة شعريّة قائمة على أسلوب النّفي (لا تُقطع الأسياف في الأغمادِ)، وهذه الجملة ذات دلالات ثقافيّة لها صلة بفلسطينيّة الشّاعر الذي تسلّح بثقافة ثوريّة سياسيّة تؤكّد أنّ الحقّ الفلسطيني يضيع إن لم تدعمه القوّة.

في النّص التّالي يحاول الشّاعر أحمد حلمي التّوغّل في أعماق الذّات المُتلقّية والسّيطرة عليها، سعياً وراء التّأسيس لمتن شعري مُتميّز يُطلُّ الشّاعر من خلاله على فضاء مشحون بالمُثل لمجتمع إنساني فاضل:

لا تكبتنْ أبداً شعورك إنّ في   كبت الشّعور كرامةً تتبدّدُ

(1) المصدر نفسه: 154.

مَـــن يمــضِ في ركـــب الحيـــاة بحكمـــةٍ   يجـدِ الحيـاة علـــى المـــدى تتجـــدّدُ [1]

إذ ينفتح النّص التّالي على عتبة شعريّة مُستهلّة بأسلوب النّهي يقوم الشّاعر من خلالها بتوجيه الذّات المُتلقّية إلى التّخلّي عن الاستسلام للنكسات التي يمرُّ بها الفرد ومقاومة الكبت، لأنّ في ذلك إهدار للكرامة التي تُعدّ هويّة الإنسان الذي يؤسّس الشّاعر لبنائه في عالمه اليوتوبي (لا تكبتنّ أبداً شعورك إنّ في كبت الشّعور كرامةً تتبدّدُ)، ولكي يكون الشّاعر أكثر إقناعاً فإنّه سيتّجه في البيت الثّاني من النّص إلى تثبيت المُعطى الوارد أوّلاً في النّص من خلال الجملة الشّعريّة القائمة على جملتي الشّرط (من يمضِ في ركب الحياة بحكمةٍ يجدِ الحياة على المدى تتجدّدُ).

ويتعامل الشّاعر في معرض رؤيته للحسد تعاملاً ضدّياً نظراً لما فيه من سمات ذميمة تساعد على تقويض المجتمع الإنساني، الذي يسعى الشّاعر جاهداً لبنائه من خلال غرس الصّفات الحميدة التي يتصوّر الشّاعر أنّها الأصلح لبناء هذه المُجتمعات:

لا تحـــــسدنّ ولا تجامـــــل حاســـــداً   واقنـــع بمـــا قـــسم الإلـــه وقـــدّرا

إنّ الحـــسود يـــرى الحيـــاة جهنّمـــاً   ويعـيش فـــي الـدنيا كئيبـاً مـزدرا [2]

يتضاعف المد الأسلوبي للنّهي عند الشّاعر أحمد حلمي عبد الباقي – كما ذكرنا ذلك في حديثنا عن طبيعة اللغة الشّعريّة عند الشّاعر –، ولعلّ هذه المُضاعفة تشتدُّ كثيراً عند الاشتغال في المسار المضموني الذي يخدم الواقع الرّؤيوي العام لنصوص الشّاعر، ومن بين هذه النّصوص الأنموذج السّابق الذي تدور رؤيته حول محور (الحسد والقناعة) الذي يقوم على مُستهلّ نصّيّ، تتجلّى فيه صيغة النّهي التي يُفعّلها الشّاعر في سبيل التّأثير على العالم الدّاخلي للذّات المُتلقّية (لا تحسدنّ ولا تجامل حاسداً)، ولكي لا تبتعد الذّات المُتلقّية كثيراً عن المشهد العام للرّؤية في مغاور مختلفة فإنّ الشّاعر سيحرّض الواعز الدّيني لها لتفعيل عنصري الرّضا والقناعة داخلها (واقنع بما قسم الإله وقدّرا)،

---

(1) ديواني: 158.

(2) المصدر نفسه: 177.

وفي البيت الثّاني يُحيل الشّاعر الرّؤية المركزيّة لعدد من الجمل الشّعريّة التي تُحاول تثبيت المضامين التي جاء بها البيت الأوّل (إنّ الحسود يرى الحياة جهنّماً ويعيش في الدنيا كئيباً مزدرا).

ويُعبّر الشّاعر في النّص اللاحق عن مُجمل الرّؤية الموضوعيّة لمحور (الشّيب والشّباب) اللذين يتفاعلان فيما بينهما، ليكوّنا نوعاً من القنبلة الموقوتة التي لا تملك إلا أن تنفجر في أيّة لحظة، وستستجيب له الذّات الشّاعرة مرغمة وهي في حالة من اليأس والانهيار:

ولّى الشّباب فلستُ أرقب بعده   بَسْمَ الصباح ومطلع الأقمارِ

يذوي الفتى ما الشّيب مدّ ظلاله   فالشّيب حقّاً آفة الأعمارِ [1]

تنبع الرّؤية الكامنة في هذا النّص من رحم التّجربة المريرة التي عاناها الشّاعر بفعل مرور الأيّام وتقادم العمر وما يُخلّفه ذلك من مآسٍ، في مُستهلّ النّص يصادفنا الفعل (ولّى) الذي يُعبّر عن شيء من الحزن والتّأوّه وهو المُعبّر لغويّاً عن دلالة الفقدان، ولعلّ الشّاعر سيكون على حق في تأوّهه هذا إذا ما عرفنا أنّ العنصر المفقود منه هو (الشّباب) الذي تفاعل كثيراً مع روح الشّاعر، وكيف لا وهو الذي يُمثّل حيويّته ونشاطه وسعادته وكلُّ هذه الأمور قد فقدها الشّاعر بفقدان الشّباب (فلستُ أرقب بعده بَسْمَ الصباح ومطلع الأقمارِ)، وفي البيت الثّاني من النّص يُطالعنا الشّاعر بجملة شعريّة مُحمّلة بخصائص التّجربة التي تُحيط بالرّؤية المركزيّة للنّص (يذوي الفتى ما الشّيب مدّ ظلاله)، ثمّ ما تلبث ظلال هذه التّجربة أن تتحوّل إلى مد من المضامين المُكثّفة في جملة شعريّة واحدة تتناسب مع طبيعة الشّكل الشّعري الذي تبنّاه الشّاعر وهو الرّباعيّات (فالشّيب حقّاً آفة الأعمارِ).

يُقدّم النّص التّالي في مُستهلّه جملة شّعريّة ستقوم على أساسها أبعاد الرّؤية العامّة لمحور (القضاء والقدر)، وهنا يمكننا القول إنّ وجود هذا المحور وسعة انتشاره على مناطق

(1) ديواني: 183.

شعريّة واسعة في ديوان الشّاعر دليل على قوّة الواعز الدّيني عنده، ومدى ارتباط السّمة الدّينيّة بالمحدّدات العامّة لإنسان أحمد حلمي الأنموذجي:

يجري القضاء لأمرٍ لا مردَّ لهُ ... ما ضجّة الكونِ إلا للقضاء صدى

فسلِّم الأمرَ للباري تجد فرجاً ... قد يبلغ المرء في التّسليمِ ما قصدا [1]

تتدخّل العتبة النّصيّة لهذا الأنموذج وعلى نحوٍ مباشر في تكوين ملامح الرّؤية العامّة في النّص، إذ يُوجّه الفعل (يجري) مسار هذه الرّؤية المرتبط بمضمون الجملة الشّعريّة التي تحمل أبعاداً دينيّة (القضاء لأمر لا مردَّ له)، ثمّ يتواصل الاندفاع الصّميمي لقناعة الشّاعر المُتعلّقة بهذا الأمر في تعزيز مسار النّص لإنعاش الرّؤية عبر الجملة (ما ضجّة الكونِ إلا للقضاء صدى) التي تُحدّد ثباتاً أكبر للمعطى الرّؤيوي الماثل هنا، وبعدها يتحوّل الشّاعر إلى الذّات المُتلقّية لفحص مستوى الأثر الذي وصلت إليه الرّؤية من خلال طلب الاستجابة لمضامينها في جملة قائمة على نوع من التّبادل العادل (فسلِّم الأمرَ للباري تجد فرجاً)، وما يلبث الشّاعر أن يُغري المُتلقّي بمُغريات عدّة سعياً في الوصول إلى استجابة سريعة ومُقنعة (قد يبلغ المرء في التّسليمِ ما قصدا).

على أنّ التّسليم لمُجريات القدر والخنوع له لا يقضي أن يخلد الإنسان إلى الدّعة والخمول وترك أسباب الاستمرار في الحياة، وهذا ما سيُثبّته النّص اللاحق الذي يتضمّن عدداً من الرّؤيات الموجّهة للذّات المُتلقّية:

لا تخلدنّ إلى السّكون فإنّما ... تزكو الحياة لمن يجدُّ ويدأبُ

من يطلب العيش الكريم بجدِّه ... حرّ العزيمة لا يفته المطلبُ [2]

إذ يتطلّع الشّاعر في معرض بنائه لأنموذج إنسانه المثالي لعالمه إلى توجيه هذا الإنسان للعمل وعدم الخلود للرّاحة والسّكون اللذين لن يُغيّرا شيئاً، يطلب الشّاعر من

---

(1) ديواني: 398.

(2) المصدر نفسه: 73.

المُتلقّي عبر صيغة النّهي عدم الخلود إلى السّكون، لأنّه لن يؤدّي إلا إلى متاهات مُبتعداً عن الوصول إلى الحياة السّعيدة التي لن ينالها سوى من يعمل (لا تخلدنّ إلى السّكون فإنّما تزكو الحياة لمن يجدُّ ويدأبُ)، ولأنّ الشّاعر كان جدّياً في هذه المسألة لذا فإنّه سيكون أكثر جدّيّة في البيت الثّاني القائم على أسلوب الشّرط، على النّحو الذي تتبّت فيه مُعطيات المضامين العامّة لرؤية الشّاعر (من يطلب العيش الكريم بجدّه حرّ العزيمة لا يفته المطلبُ).

ويُعاين الشّاعر في الأنموذج الشّعري اللاحق محور (اللسان) بوصفه الشّكل الآخر للتّصرّف الإنساني، ولكون هذا المحور مرتبطاً بالعديد من المحاور الرّؤيويّة عند الشّاعر لذا فإنّه قد أولاه عناية خاصّة، وهو بهذه الرّؤية لا يبتعد كثيراً عن المسار الموضوعي لرؤية الشّاعر:

احفظ لسانك ما قدرت فإنّه ... نارٌ ولكن جمرها لا يُخمدُ

ليس الكلامُ إذا أطلتَ خيوطه ... إلا شباكاً للبريّة تُعقدُ [1]

يُصرّح الشّاعر للذّات المُتلقّية عبر الجملة الشّعريّة المُستهلّة بالفعل (احفظ) المُقترن بـ (لسانك ما قدرت) إلى وجوب الالتزام إلى حدٍّ ما بمنظومة الأوامر التي تقتضيها الوحدة التّعبيريّة (احفظ)، ثُمّ ينتقل الشّاعر خطوة أخرى لتوكيد المعطى المضموني الأوّل المُتعلّق بالرّؤية من خلال الوحدة التّعبيريّة (فإنّه نارٌ)، ثُمّ يشتغل في الخطوة الأخرى على إزاحة هذه النّار (ولكن جمرها لا يُخمدُ) على النّحو الذي يجعل منه أنموذجاً سوداويّاً في أعماق الذّات المُتلقّية، ثُمّ يتوجّه في البيت الثّاني إلى إحالة الرّؤية في مسار نصّي يعتمد أسلوب النّفي في سبيل إيقاف الأثر السّلبي الذي ينتج عن (اللسان) محور الرّؤية: (ليس الكلامُ إذا أطلتَ خيوطه إلا شباكاً للبريّة تُعقدُ).

(1) ديواني: 138.

ويُركّز الشّاعر في محوره الأخير على موضوع مهم أكسبه ومن دون قصدٍ العديد من المآسي ولعلّه ليس الوحيد في ذلك بل شعبٌ بأكمله، هذا المحور المهم هو محور (الوطن)، وسيُمثّل الأنموذج اللاحق هذا المحور:

ترقرق في عيوني كلّ يومٍ دموعي والأسى يُجري الدّموعا

أرى وطني لدى الأعداء نهباً وأشعرُ أنّه حلّ الضّلوعا [1]

يكشف هذا النّص في مُستهلّه عن جملة من المآسي التي تعرّض لها الشّاعر عبر العديد من الوحدات اللغويّة (ترقرق في عيوني كلّ يوم دموعي، والأسى يُجري الدّموعا)، ولا يمكن أن يتعرّض الشّاعر لكلّ هذه الأحزان من دون أن يكون هنالك سبب مُقنع يستدعي منه ذلك، وفي البيت الثّاني سيندفع هذا السّبب عبر الجملة (أرى وطني لدى الأعداء نهباً)، وهذا المشهد كما يبدو قد أنهك نفسيّة الشّاعر وأتعبها كثيراً مما يمكننا القول إنّ طبيعة الحزن والمأساة التي مرّت بها الذّات الشّاعرة تتساوى مع طبيعة المشهد الذي يُشكّل التجربة الواقعيّة التي عاشها، وجاء توكيد ذلك من خلال الجملة الشّعريّة (وأشعرُ أنّه حلّ الضّلوعا) التي تُثبت عمق الصّلة التي تربط بين الشّاعر ووطنه.

إنّ عمليّة تمحور الرّؤيات في محاور معيّنة وتمازجها داخل الذّات الشّاعرة مُرتبط بطبيعة العلاقة بين الشّاعر وهذه المحاور، مما ينتج عنه وجهات نظر تختلف في قوّتها وتأثيرها في الذّات المُتلقّية حسب طبيعة التّجربة وأثرها داخل الشّاعر.

الموقف من الشعر

الشعر بطبيعته تعبير عن حالة نفسية يخرج فيها الإنسان من استقراره العادي ويرتفع به إلى عالم غير هذا العالم [2]، إذ ينفصل الشاعر عن الفضاء الجماعي الذي ينتمي إليه مستقلاً بخطاب فنّي ينبع من صميم ذاته مكوّناً موقفاً خاصاً من الحياة وقضاياها،

(1) ديواني: 252.

(2) ينظر: ديوان الدوبيت في الشعر العربي: 30.

وهذا الموقف إنما يعبر عن روحه المتوقدة، فالمعروف أنّ ((وراء كل أثر شعري رغبة في البوح، وهذا البوح قد يكون فردياً يرتبط بالشاعر، كفردٍ ذي أحلام ومشاريع شخصية، وقد يكون عاماً متعلقاً بالناس، كمجموعة ذات أحلام مشتركة وبعيدة)) [1].

الموضوع الذي نتحدث عنه هنا هو الموقف الشعري – أي موقف الشاعر من الشعر –، وهذا الأمر متأتٍ بسبب بعض الضغوطات التي تمارسها سلطة الشعر على الشاعر مما يجبر الشاعر في النهاية على البتّ برأي خاص يراه.

يُعرف الموقف الشّعري بأنّه علاقة متبادلة الفاعلين، في لحظة ما من التاريخ أو هو وضعية، تحدد ممارسة كتابية معينة، ووجهة نظر من العمل والإنتاج الأدبيين [2]، وفي هذه اللحظة من الزمن يتحوّل الشاعر من كونه شاعراً فحسب إلى كونه شاعراً ناقداً نافذ البصيرة، وهنا يتجلى العمل النقدي للشاعر لأنّه يمارس العملين في آنٍ واحدٍ – الشعري والنقدي – فيصبح الموروث الشعري لدى (الشاعر الناقد) خيوطاً قابلةً للنسج والتكوين من جديد، ((وهكذا يتجاوز الشعر مساحة المفردة ويفرض الموقف الشعري سطوته على المألوف وتغني الحالة الشعرية مربع الصورة المألوفة)) [3].

أحمد حلمي عبد الباقي كغيره من الشعراء الذين يبحثون عن فضاء شعري مغاير لما تعارف عليه الشعراء [4]، فهو ((لا يتوانى عن التمرّد على الشعر، وعلى قيوده التي تحدّ من قول ما يريد أحياناً، رغم اتساع ثقافته الشعرية واللغوية)) [5]، التي أدركته كثيراً لكنّ إصراره على التمايز دفعه إلى محاولة الكشف عن بعض وجهات النظر الخاصة التي تتمركز حول الشعر.

---

(1) مملكة الغجر: 16.

(2) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: 233.

(3) الكشف عن أسرار القصيدة: 96.

(4) سبق أن تحدثنا عن جزء من هذا الأمر في الأطروحة، ينظر: الصفحات: 10 – 13.

(5) ديواني: 18.

ينقسم الموقف الشعري عند أحمد حلمي على أقسام عدة على وفق ما وجدناه من آراء نقدية ضمّها شعره، وهي كالآتي:

أ. مواقف تصريحية، وتنقسم على:

1. موقفه من عروض الشعر.
2. الموقف من الكم الشعري.
3. أوقات قول الشعر.
4. موقفه من القريحة الشعرية.
5. الموقف من التكلّف.
6. الموقف من الخيال الشعري.

ب. مواقف تضمينية، وينضم تحت هذا العنوان المبنى الحكائي الذي يحاول الشاعر إقامته من خلال نصوص شعرية معيّنة.

موقفه من عروض الشعر:

الشاعر أحمد حلمي كما عرفناه جميعاً من خلال ديوان شعره الموسوم بـ (ديواني) شاعر متمكن ومحافظ على قوانين الشعر العربي المعروفة إذا ما تجاوزنا بعض الخروقات الوزنيّة التي لا تقاس أمام هذا الكم الهائل، ولكن هذا لم يمنعه من أن يبدي رأيه تجاه هذه المسألة فهناك بعض القيود الشعرية التي تستفزه – كما سماها – فيستنفر في سبيل ذلك جميع قواه ناشداً التغيير، وذلك في قوله:

تأمل في العروض تجد قيوداً تغل الفكر أحكمها العروضُ

فحطم كل قيد حين يوحي إليك روائع الفكر القريضُ (1)

في هذا الأنموذج يرى الشاعر أحمد حلمي أنّ في عروض الشعر قيوداً تحدّ من قدرة الشاعر على تجميع أفكاره وتشكيلها في خطاب شعري ثرّ، فمن الضروري – حسب الشاعر – أن تُحطم هذه القيود من أجل الوصول إلى أنموذج يعكس روح الفنان الذي يبحث عن فضاء فنّي حرّ (فحطم كل قيد حين يوحي إليك روائع الفكر القريضُ)،

(1) المصدر نفسه: 239.

وفي الوقت الذي نرى الشاعر ينتقد فيه أوزان الشعر نجده يلتزم بها في آن واحد، ولذا يجب القول إننا حين نتأمل هذا الهجاء للعروض، فإننا نجد في معناه الأبعد حسّاً فنياً ينشد التغيير [1] تواقاً إلى أنموذج تطمئن إليه النفس حين تستند إلى جانبه.

وللشاعر نصوص شعريّة أخرى تتضمّن بين ثناياها مواقف شعرية، كما في هذا الأنموذج:

يحلق في سماء الكون فكري وشعري لا يحيد عن القوافي

إذا ما الفخّ شدّ على هزار فما نفع القوادم والخوافي [2]

إذ يؤكّد الشاعر على أهمية القوافي ودورها في ترسيخ الفكرة، فهي أشبه ما تكون بالفخاخ التي تقبض على الأفكار التي تجتاح الفضاء الشعري للشاعر، ومن غير وجودها فإنّ القصيدة ستعاني نقصاً إيقاعيّاً مهمّاً، ولعل هذا الرأي صرّح به أحمد حلمي هنا ما كان يتناسب مع نماذج شعرية أخرى كالشعر الحر – مثلاً – لو كان الشاعر قد مارسه فعلاً، إذ إننا جميعاً نعرف أهمية القافية ودورها البنائي المهم في الرباعيات، فالقافية هي التي ((تضبط خطواتنا في القراءة)) [3] كما أنّنا لا ننسى الدور المهم الذي تلعبه في تحديد هيكل الرباعية المتمثّل بـ (الأربعة أشطر) وقد تحدثنا عن ذلك سابقاً.

الموقف من الكم الشعري:

للشاعر أحمد حلمي مواقف أخرى لا تقل أهمية عن موقفه الشعري من العروض، ومنه الموقف من الكم الشعري الذي نجده ممثلاً في هذا الأنموذج:

إن قل شعري ما قلّت سوانحه فالبدر يحجب نور الأنجم الغرر

ما قلته عرضاً أو صغته غرضاً لكنه حِكَم جاءت على قدرِ [4]

إذ يصدر الشاعر هنا العديد من الاعترافات، ومنها قلة شعره الذي علله بكثرة شمائله الطيبة التي قد تغفر للشاعر هذه القلة، ثمّ أتبعه بموقف آخر هو السبب الذي

(1) ديواني: 18.

(2) المصدر نفسه: 267.

(3) الإيقاع في الشعر الحديث في العراق: 130.

(4) ديواني: 185.

استدعاه لقول الشعر الذي لم يكن بالسبب العرضي الذي لا يمتّ إلى روح الفنان بصلة متينة، والثابت أنّ هذه الرباعية قالها الشاعر مبكراً وإلا فما سبب وجودها بين 2032 رباعية ضمها ديوان الشاعر ثمّ يقول بعد ذلك أنّ شعره قليل !

أوقات قول الشعر:

كما أنّ للشاعر موقفه الشعري المرتبط بتوقيت آلية قول الشعر، وهو في هذا يكشف عن ذائقة نقدية متميزة وواسعة باستطاعتها حسم نجاح العمل الشعري، وهو ما يؤهله بالتالي إلى توجيه الشعر وجهته الصحيحة واستثمار جميع طاقاته:

أمسك عن الشعر ما عانيت معضلة ... فالنفس تذوي كما تذوي الرياحينُ

تنبو الحقائق عن فكرٍ يساورهُ ... همُّ الحياةِ وتغزوه الأظانينُ [1]

إذ يدعو الشاعر في هذا النص إلى الإمساك عن قول الشعر حينما يتعرّض الشاعر – أي شاعر – إلى مشكلةٍ ما قد تعرّض العملية الشعرية للفشل، إذا ما مارس الشاعر سلطته وأجبر النص على الخروج من بين يديه، معللاً ذلك بأنّ النفس متذبذبة لا تبقى على حال واحدة، ولعلّ هذا الأنموذج متأثر إلى حدّ كبير بقول بشر بن المعتمر ((خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهراً وأشرف حسباً وأحسن في الأسماع وأحلى في الصدور)) [2].

موقفه من القريحة الشعرية:

لا يتوقف الشاعر عند المواقف السابقة بل يستمرّ في إنتاج العديد من النصوص الشعرية المتضمّنة لعدد من مواقفه، ومن ذلك موقفه من القريحة الشعرية، حيث يقول:

قالوا القريحة شيء ليس تدركه ... منا العقول ولا باليد نلمسها

أجبتهم ذاك حقّ وهي سائلة ... أما إذا جمدت بالرجل أدعسها [3]

ففي هذا النص يكشف الشاعر أحمد حلمي عن موقف جديد من مواقفه تجاه الشعر في شيء من العمل الحواري الذي يبنيه بينه وبين مجموعة من الأشخاص وكأنّهم

---

(1) ديواني: 353.

(2) البيان والتبيين، أبو عمرو عثمان بن بحر الجاحظ، تحقيق: فوزي عطوي: 1 / 86.

(3) ديواني: 367.

جملة من الشعراء، ويبيّن فيه أنّ (القريحة) موهبة ليست بالشيء الملموس الذي باستطاعة أيٍّ كان امتلاكها وإنّما هي شيء غير مُدركٍ، فهي موهبة يُمنحها الشخص ولا يستطيع أخذها بالقوة، وهي إذا ما كانت مرنة فباستطاعتها التكيّف والتحوّل على وفق الظروف، وعلى الشاعر حينئذٍ أن يحافظ عليها وإلا فلا فائدة منها إذا ما جمدت ولم تعُد تسعف صاحبها.

الموقف من التكلّف:

وللشاعر موقف حازم من التكلّف بوصفه واحداً من الشعراء الذين يتحلّون بنشاط كتابي مفعم بالانسيابية وبعيد كلّ البعد عن التكلّف والتعقيد اللذين يسيئان كثيراً إلى الشاعر وعمله الشعري:

يمحو التكلّف في الكلام صفاءه   إن كان نظماً أو بدا منثوراً

إنّ البيان الحقّ فجر مشرق   يضفي على صحف البلاغة نورا [1]

في هذا النص يبيّن الشاعر أنّ للتكلّف دوره السلبيّ في محو صفاء الكلام شعراً كان أم نثراً، فعلى المتكلّم البليغ أن يبتعد عن التكلّف قدر ما يستطيع في سبيل إضفاء صفة البلاغة على كلامه.

الموقف من الخيال الشعري:

ينضمّ تحت هذا العنوان موقف الشاعر من الخيال الشعري، لما للخيال من دور كبير في عملية بناء النص الشعري، حيث يقول:

بنيناها بيوتاً من قريضٍ   وبتنا حيث كنا بالعراءِ

ومن ينشئ بيوتاً من قريضٍ   كمن ينشي بيوتاً في الهواءِ [2]

إذ يبيّن الشاعر في هذا النص أنّ الشاعر القادر على بناء نص شعري متخيّل هو كالبنّاء المتمكّن الذي بإمكانه تشييد بيت حقيقيّ في الهواء، وإنشاء بيت حقيقي في الهواء – كما نعرف – هو من الأمور المستحيلة التي يصعب على البناء فعلها إلا إذا اجتمعت عنده أمور أخرى خارقة تساعده على فعل ذلك، كذلك فإنّ الشاعر لن يستطيع بناء نص شعري كبير ما لم يمتلك خيالاً شعريّاً خصباً يسانده في كل لحظة.

(1) ديواني: 182.

(2) المصدر نفسه: 38.

الخاتمة

يُمثّل الشّعر أحد أهم المنتجات الفكريّة لعالم البشر التي ترتكز عليها مقوّمات بناء مجتمع إنساني مثالي، ولعل الشّعر هنا وبفعل طبيعته السّحريّة استطاع أن يخترق جميع الدّفاعات التي حاول أن يُغذّيها المد الطاغي لقوى الشّر التي تُهدّد وجود العالم البشري، هذا إذا ذهبنا مع الذين يدّعون أنّ الفنّ أساسه هو خدمة المجتمع الإنساني، أمّا لو سايرنا الذين يقولون بخصوصيّة الفنّ وأنّ الهدف من وراءه يجب أن يكون خدمة للفن لا غير، فعلينا أن نقول هنا وبكلّ ثقة إنّ هذا الفنّ (الشّعر) مع قصديّته الفنّيّة قادر على انتزاع جميع أنواع الانحلال الكامن في النّفس، فالشّيء الجميل لا يترك إلا جميلاً، وحين ينكشف عن هذا العالم الغمام الأسود سيكون للفنّ مُتّسع أكبر في ترويض بني البشر وبعث الطاقات الخفيّة فيهم.

إنّ الرّباعيّات كانت إحدى النّماذج الشّعريّة الأصيلة التي مال إليها عدد لا بأس فيه من الشّعراء (ومنهم الشّاعر أحمد حلمي عبد الباقي) للتنفيس عمّا جرى.. ولكي لا يذهب الكلام أبعد من ذلك نعود لنقول إنّ البحث انتهى وكان لا بدّ له أن يفرض مساحة كتابيّة مُعيّنة يُسجّل فيها أهمّ إنجازاته التي كشف عنها ستار الحقيقة وسيسجّل هنا أبرز ما أدركه البحث واهتدى إليه:

- البيت الشّعري يُمثّل عبر امتداده الزّمني نوعاً من التّواصل بين الإنسان العربيّ وما اكتشفته فطرته البسيطة.
- الرّباعيات فن نشأ وترعرع بين العرب وفي الأرض العربيّة ولا يمكن له أن يعقّ والديه يوماً ما.
- تمايز الرّباعيّات عن أخواتها الفنون الشّعريّة في عدد من الميزات، منها الشّكل والوزن والقافية والقواعد اللغويّة الدّقيقة.
- للغة الشّاعر العديد من الآليّات التي شاء وبقصدٍ منه في الغالب لسبب فنّي أو مضموني أن تتوافر على العديد منها، بل تفنّن في التنويع الجزئي لبعضٍ منها

كالتّكرار الذي توسّع الشّاعر فيه ليشمل تكرار الكلمة والتّركيب والتّكرار المحوري، الذي غالباً ما يتجلّى في النّصوص بالصّيغة اللّغويّة نفسها التي جاء عليها والإيقاع الذي تموسق به.

- ثراء المعجم الشّعري لأحمد حلمي الذي استقى فيه دلالاته من مصادر مختلفة أهمّها الموروث اللغوي للشّاعر واللغة المعاصرة والمفردات الشّعبيّة، وقد دار هذا المعجم حول محاور الكون والحياة ومحاور أخرى أقل أهمّية من ذلك.
- أسلوب الحذف عند الشّاعر متنوّع وهو دليل على ثرائه، ويتمحور بين حذف الحرف فالمقطع والكلمة ثُمّ حذف التّراكيب، وكثيراً ما يلجأ الشّاعر إلى هذا الأسلوب اضطرارياً ليصب في خدمة المسار الوزني للنّص الشّعري، إلا أنّ هناك العديد من النّماذج التي تضمُّ بين جنباتها هذا الأسلوب مما يُسجّل لها إنجازاً كبيراً على المستوى الفنّي.
- ويُسجّل التّناص أعلى قيمة فنّيّة في شعر أحمد حلمي لما له من أهداف وآثار يهيمن صداها على الجانبين الفنّي والمضموني، وهو ظاهرة أصيلة في شعر الشّاعر بسبب تعدّد المصادر التي استقى الشّاعر منها ثقافته، وأهمُّ هذه المصادر المصدر الدّيني (القرآن الكريم والحديث النّبوي الشّريف)، والمصدر الأدبي، ومصدر التّراث والتُّراث الشّعبي.
- تمتاز لغة أحمد حلمي بطبيعتها الشّعريّة ذات التّنوّع الأسلوبي كالتّضاد وتوظيف اللغة الشّعبيّة وتوظيف المفردات القديمة والمفردات الأجنبيّة واستخدام العديد من الأساليب اللغويّة البحتة، سعياً للوصول إلى نوعٍ من التآلف الدّلالي بين عناصر النّص الشّعري.
- يؤكّد الشّاعر على أهميّة الصّورة الشّعريّة من خلال الاهتمام بتعدّديّة أنماطها التي تمحورت بين النمط الحسّي الذي يقصد الشّاعر من ورائه تنمية حواس المُتلقّي، والنمط الكلّي والجزئي الذي يُشير إلى وجود نوع من الوحدة العضويّة بين

رباعيّات الشّاعر، والنّمط المُتحرّك والثّابت الذي يدلّ على كم الطّاقة المتوافرة في النّص ونوعها.

- للصّورة عند الشّاعر مصادر عدّة وأهمُّ هذه المصادر المصدر التراثي الذي يؤكّد على أهميّة إرث الأمّة في نفس الشّاعر ومن ثمَّ المصدر الديني، ولعلّها ليست من المُصادفة أن تهيمن الثّقافة الدّينيّة على مناطق شاسعة من الدّيوان، إذا ما علمنا أنّ أوّليّات الثّقافة التي حظي بها الشّاعر في صباه كانت تتمحور بين الثّقافتين الدّينيّة والتّراثيّة، ثمّ يأتي بعده المصدر الذّاتي الذي يُعبّر عن ثقة الشّاعر بنفسه مُعلناً أنّ هناك نوعاً من التّواصل بينه وبين الصّورة الفنّيّة ولعلّ ذلك لا يمنع من أن يكون للصّورة مصدراً واقعيّاً تتّكئ عليه، وهو ما يتناوله المصدر الرّابع من مصادر الصّورة.
- وللبحث وقفة مُعيّنة توقّف عندها على القيمة التّعبيريّة للصّورة الشّعريّة، توصّلنا من خلالها إلى عدد من النّتائج أهمّها الاقتصاد في اللغة في التّعبير عن الصّورة وهذا ما يتناسب واقعيّاً مع الأنموذج الفنّي للرّباعيات، وربط الصّورة بدّلالات النّص اللغويّة التي تخدم بالتّالي مضمون النّص.
- أمّا عن الإيقاع الخارجي فإنّ الشّاعر يستخدم أوزاناً مُعيّنة أهمّها الكامل والوافر والبسيط والطّويل، ولعلّ هذه الأوزان الطّويلة تتناسب كثيراً مع الأنموذج القديم للنّص الشّعري أكثر من تناسب الأوزان القصيرة، على أنّ هناك عدداً من الخروقات البسيطة التي وقع الشّاعر فيها وربّما يكون مُتقصّداً في ذلك لخدمة بعض الجانب المضموني للنّص.
- يُركّز الشّاعر على قوافٍ مُعيّنة لما لها من دور كبير على المستوى الدّلالي للنّص، وأهمُّ هذه القوافي هما الرّاء الذي تتمثّل فيه الصّفة التّكراريّة، والدّال الذي يتمتّع بصفته الانفجاريّة.

- يوظّف الشّاعر عدداً من الآليّات التي تكوّن بمجموعها الإيقاع الدّاخلي للنّص الشّعري، يسعى من خلالها إلى إضافة نغميّة عاليّة للنّص الشّعري وبالتّالي التّأثير على الدّلالة العامّة في النّص.
- في الرّؤية الذّاتيّة الموضوعيّة يسعى الشّاعر من خلالهما بناء إنسانه الأنموذجي.
- للشّاعر مواقف مُعيّنة من الشّعر تجلّت في عددٍ من النّصوص الشّعريّة يهدف من خلالها إلى تأسيس انموذج شعري أكثر حرّيّة مما وجده الشّاعر في شكل الرّباعيّات.
- وعلينا هنا أن نوصي بدراسة محدوديّة الفكرة في فن الرّباعيّات عامّة وعند الشّاعر أحمد حلمي خاصّة نظراً لما لهذا الموضوع من أهمّيّة كبرى، كما أنّ هذا الديوان وصوره بحاجة إلى دراسة بلاغيّة دقيقة لذا نوصي بدراسة الصّورة البيانية في شعر أحمد حلمي.

فضلاً عن النتائج الضّمنيّة المُثبّتة في مواضع مُعيّنة من البحث التي توصّلنا إليها.

ولله الحمد والمنّة من قبل ومن بعد...

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- الكتب العربية والمترجمة.
- الدوريات.
- الرسائل الجامعية.

الكتب العربية والمترجمة:

- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، د. عبد القادر فيدوح، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992.
- أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر، د. ربيعي محمد علي عبد الخالق، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1989.
- الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه، معروف الرصافي، قدم له وعلق عليه الأستاذان كمال إبراهيم ومصطفى جواد، مطبعة المعارف، ط 2، بغداد، 1969.
- الإرشاد الأصغر، إعداد: خليل توفيق موسى، دار الإرشاد الأصغر، حمص – سوريا، 2002.
- إستدعاء الشّخصيّات التراثيّة في الشّعر العربي، د. علي عشري زايد، منشورات الشّركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط 1، طرابلس – ليبيا، 1978.
- الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط 3، بيروت، 1974.
- الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، احمد الشايب، المطبعة الفاروقية، الإسكندرية، 1939.
- الأصابع في موقد الشعر: مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، حاتم الصكر، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1986.

- الأصوات اللغوية، د. عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط 1، عمان ـ الأردن، 1998.
- أطياف الوجه الواحد: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، د. نعيم اليافي، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.
- الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، ط 5، بيروت، 1980.
- الأغاني، لأبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني (ت 356 هـ)، نشر صلاح يوسف الخليل، دار الفكر للجميع، بيروت، 1970.
- الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خليل حاوي نموذجاً، خميس الورتاني ، دار حوار، ط 1 ، اللاذقية – سوريا، 2005.
- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، ط 2، النجف، 1974.
- بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، د. فيصل صالح القصيري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2006.
- البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ترجمة: مجيد الماشطة، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1986.
- البيان والتبيين، أبو عمرو عثمان بن بحر الجاحظ، تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، (د. ت).
- تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، مجموعة من المحققين، دار الهداية، بيروت، (د. ت).
- تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، مكتبة الإيمان، ط 1، مصر، 1997.
- تاريخ الأدب العربي: عصر الدول والإمارات (الشام)، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، 1990.
- تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الأول، د.شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، 1990.

- التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث – دراسات وقضايا –، د. صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجي، ط 1، مصر، 1990.
- التجربة الخلاقة، س. م. بورا، ترجمة: سلافة حجاوي، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 2، بغداد، 1986.
- تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، ط 1، الدار البيضاء، 1985.
- تحولات النص: بحوث ومقالات في النقد الأدبي، د. إبراهيم خليل، مطابع البهجة، إربد – الأردن، 1998.
- تشريح النص: مقاربات تشريحيّة لنصوص شعريّة معاصرة، د. عبد الله محمد الغذامي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، بيروت، 1987.
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق: اتجاهات الرؤية وجمالات النسيج، د. علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام، العراق، 1975.
- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د. نعيم اليافي، صفحات للدراسات والنشر، ط 1، دمشق، 2008.
- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين اسماعيل، دار العودة – دار الثقافة، بيروت، (د. ت).
- إلتكرير بين المثير والتأثير، د. عز الدين علي السيد، عالم الكتب، ط 2، بيروت، 1986.
- تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، دار المكشوف، ط 2، بيروت، 1971.
- التناص بين النظرية والتطبيق شعر البياتي نموذجاً، د. أحمد طعمة الحلبي، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2007.
- التناص: نظرياً وتطبيقياً، أحمد الزغبي، مكتبة الكتاني، ط 1، إربد – الأردن، 1995.

- جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر ، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- الجديد في العروض دراسات نقدية، علي حميد خضر، مطبعة شفيق، بغداد، 1983.
- جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980.
- جماليات الصورة الفنية، ميخائيل أوفسيانيكوف ـ ميخائيل حرابشنكو، ترجمة: رضا الظاهر، دار الهمذاني للطباعة والنشر، ط 1، المملكة المغربية، 1984.
- جماليات القصيدة العربية الحديثة، د. محمد صابر عبيد، مطابع وزارة الثقافة، ط1، دمشق، 2005.
- الجمالية في الفكر العربي، د. عبد القادر فيدوح، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
- جمهرة خطب العرب، أحمد زكي صفوت، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ت).
- الحداثة في الشعر العربي المعاصر: بيانها ومظاهرها، د. محمد العبد حمود، دار الكتاب اللبناني، ط 1، بيروت، 1986.
- حياتي في الشعر (ضمن الأعمال الشعرية الكاملة)، صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، 2006.
- خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، حسن عبّاس، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، د. عبد الله محمد الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، ط 1، جدة – السعودية، 1985.
- دائرة المعارف الإسلامية، نقلها إلى العربية محمد ثابت الفندي – أحمد الشنتاوي – إبراهيم زكي خورشيد – عبد الحميد يونس، مطبعة جهان، إيران، 1352 هـ – 1933.

- دراسات في اللغة والشعر والنثر الفارسي، د. محمد وصفي أبو مغلي، مطبعة جامعة البصرة، العراق، 1987.
- دراسات في نقد الشعر، إلياس الخوري، دار ابن رشد، ط 2، بيروت، 1982.
- دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، محمد مبارك، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1976.
- دلالات الترتيب والتركيب في سورة البقرة: دراسة لغوية في ضوء علم المناسبة، د. زهراء خالد سعد الله العبيدي، مؤسسة الواحة، ط 1، الموصل، 2007.
- دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن إطيمش، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
- ديوان امرئ القيس، حققه وبوّبه وشرحه وضبط بالشكل أبياته حنّا الفاخوري، دار الجيل، ط 1، بيروت، 1989.
- ديوان الدوبيت في الشعر العربي (في عشرة قرون)، صنعه وقدم له: د. كامل مصطفى الشيبي، دار الثقافة، بيروت، 1972.
- ديوان الشافعي وحكمه وكلماته السائرة، جمعه وضبطه وشرحه يوسف علي بديوي، دار الفجر، ط 1، دمشق، 2000.
- ديوان أبي الطيّب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري (المتوفّى سنة 610 هـ) المُسمّى البيان في شرح الدّيوان، ضبط نصّه وصحّحه: د. كمال طالب، دار الكتب العلميّة، ط 1، بيروت، 1997.
- ديوان عمر ابن أبي ربيعة، بإشراف أحمد أكرم الطّبّاع، دار القلم، بيروت - لبنان، (د. ت).
- ديوان الكانِ وكان في الشعر الشعبي العربي القديم، د. كامل مصطفى الشيبي، دار الشؤون الثقافية العامة – دار الحرية للطباعة، بغداد، 1987.
- ديواني، أحمد حلمي عبد الباقي، إعداد وتقديم إبراهيم نصر الله، مؤسسة خالد شومان ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 2002.

- رؤيا العصر الغاضب: مقالات في الشعر، ماجد صالح السامرائي، دار الطليعة، ط 1، بيروت، 1982.
- الرؤيا في شعر البياتي، محيي الدين صبحي، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1988.
- سر الفصاحة، الأمير أبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي (423 – 466 هـ)، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، 1982.
- السكون المتحرك: دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين 1930– 1980 نموذجاً، علوي الهاشمي، الجزء الثاني، الوطن للطباعة والنشر، الإمارات، 1993.
- سنن أبي داود (سليمان بن الأشعث أبو داود السجستاني الأزدي)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، (د. ت).
- شذرات الذهب في أخبار من ذهب، عبد الحي بن أحمد بن محمد العسكري الحنبلي، تحقيق: عبد القادر الأرناؤوط، محمود الأرناؤوط، دار بن كثير، ط 1، دمشق 1406هـ – 1986.
- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مطبعة العاني، بغداد، 1968.
- شرح صحيح مسلم، للإمام يحيى بن زكريا بن شرف النووي الدمشقي (ت 676 هـ)، تحقيق: عبد الرؤوف سعد، المكتبة التوفيقية، مصر، (د. ت).
- شعر أدونيس: البنية والدلالة، راوية يحياوي، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.
- الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، مجموعة من الباحثين، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.
- الشعر العربي الموريتاني الحديث من 1970 إلى 1995: دراسة نقدية تحليلية، د.مباركة بنت البراء (باته)، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

- الشعر والفنون: مختارات من الأبحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث 1974، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1974.
- شعرية القصيدة العربية الحديثة: نماذج في التطبيق، د. محمد صابر عبيد، غيوم للنشر، بغداد، 2000.
- الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، د. بشير تاوريريت، دار رسلان، ط 1، دمشق، 2008.
- صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفي (194 –256 هـ)، تحقيق: مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير، ط 3، بيروت، 1407 هـ – 1987 م.
- الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 3، بيروت، 1983.
- الصورة الشعرية، سي ـ دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي ـ مالك ميري ـ سلمان حسن ابراهيم، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
- الصورة الشعرية عند البردّوني، وليد مشوّح، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، 1994.
- الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، د. وحيد صبحي كبابه، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
- الصورة الفنية معياراً نقدياً، د. عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1987.
- الطرق على آنية الصمت: دراسة نقدية في شعر محمود البريكان، أسامة الشحماني، المركز الثقافي العربي، ط 1، زيورخ ـ بغداد، 2006.
- ظواهر فنية في الشعر العربي الحديث، علاء الدين رمضان السيد، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.

- العاطل الحالي والمرخص الغالي، صفي الدين الحلي، تحقيق: د. حسين نصار، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 2، بغداد، 1990.
- العروض بين التنظير والتطبيق، د. محمد الكاشف - د. أحمد هريدي – د. محمد عامر، مطبعة المدني، ط 1، مصر، 1985.
- الموصل، 1989.
- العروض والقافية: دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا علي، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1989.
- العزلة، تأليف: أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي البستي، المطبعة السلفية، ط 2، القاهرة، 1399هـ.
- عضوية الأداة الشعرية، أ.د. محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2007.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، ط1، الزرقاء – الأردن، 1985.
- العقل الشعري، خزعل الماجدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004.
- علم الدلالة العربي: النظرية والتطبيق - دراسة تاريخية. تأصيلية. نقدية، د. فايز الداية، دار الفكر المعاصر – بيروت، دار الفكر – دمشق، ط 2، 1996.
- علم اللغة العام، فردينان دي سوسور، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، دار الكتب للطباعة والنشر، ط 2، الموصل، 1988.
- علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، د. صبحي إبراهيم الفقي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2000.
- علم النص، جوليا كريسطيفا، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، 1991.

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تأليف أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، الأزدي (390 – 456 هـ)، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، ط 4، بيروت، 1972.
- عمر الخيام الحكيم الرياضي الفلكي النيسابوري، أحمد حامد الصراف، مطبعة العارف، ط 3، بغداد، 1960.
- عون المعبود شرح سنن أبي داود، تأليف محمد شمس الحق العظيم آبادي، دار الكتب العلمية، ط 2، بيروت، 1995.
- فضاء البيت الشعري، عبد الجبار داود البصري، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996.
- فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة: بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، د. عبد القادر عبو، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.
- الفن الأدبي: أجناسه.. أنواعه، د. غازي يموت، دار الحداثة، ط 1، بيروت، 1990.
- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، دار الكتب، ط 4، بيروت، 1974.
- الفنون الشعرية غير المعربة (الكان وكان والقوما)، د. رضا محسن القريشي ، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.
- الفنون الشعرية غير المعربة (المواليا)، د. رضا محسن حمود، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1976.
- في أدب العصور المتأخرة، د. ناظم رشيد، دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، 1985.
- في حداثة النص الشعري: دراسات نقدية، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 1، عمان – الأردن، 2003.
- في الرؤيا الشعرية المعاصرة، أحمد نصيّف الجنابي، دار الحرية للطباعة، بغداد، (د. ت).

- في المصطلح النقدي، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 2002.
- فـي معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي، د. حكمت صبّاغ الخطيب (يمنى العيد)، مطبعة النجاح الجديدة ـ الدار البيضاء، دار الآفاق الجديدة ـ بيروت، ط 2، 1984.
- قامة النار وخريف السيدة الأولى: دراسات في تجربة الشاعر نصر الدين فارس، خالد زغريت، دار المعارف – حمص، دار الحسنين – دمشق، دار المعمر – الرياض، ط 1، 1996.
- قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل الموسى، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- قراءات في شعرنا المعاصر، د. علي عشري زايد، دار العروبة، ط 1، الكويت، 1982.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعيّة: حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، أ.د. محمد صابر عبيد، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- قضايا حول الشعر، د. عبده بدوي، دار ذات السلاسل للطباعة والنشر، الكويت، 1986.
- قضايا الشعر في النقد العربي، إبراهيم عبد الرحمن محمد، دار العودة، بيروت، ط 2، 1981.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط 5، بيروت، 1978.
- الكتاب، سيبويه (أبو بشر عمرو)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطابع دار القلم، مصر، 1385 هـ – 1966 م.
- الكشف عن أسرار القصيدة، حميد سعيد، منشورات مكتبة التحرير، ط 1، بغداد، 1988.

- لسان العرب، محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، دار صادر، ط 1، بيروت، (د. ت).
- لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، د. عدنان حسين العوادي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985.
- لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير حميد الكبيسي، وكالة المطبوعات، ط 1، الكويت، 1982.
- اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد، محمد الكنوني، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1997.
- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: تلازم التراث والمعاصرة، محمد رضا مبارك، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1993.
- اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب)، جاكوب كورك، ترجمة: ليون يوسف – عزيز عمانوئيل، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 1989.
- ما قالته النّخلة للبحر: دراسة للشعر الحديث في البحرين، د. علوي الهاشمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، بيروت، 1994.
- المتخيل الشعري أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث، د. محمد صابر عبيد، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 2000.
- مجمع الأمثال، لأبي الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري الميداني (ت 518 هـ)، قدّم له وعلّق عليه نعيم حسين زرزور، دار الكتب العلميّة، ط 1، بيروت، 1988.
- المدارس العروضية في الشعر العربي، عبد الرؤوف بابكر السيّد، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط 1، طرابلس – ليبيا، 1985.
- مدار الكلمة: دراسات نقدية، أمين ألبرت الريحاني، دار الكتاب اللبناني – بيروت، دار الكتاب المصري – القاهرة، 1980.

- مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، د. ابراهيم خليل، دار المسيرة، ط 1، عمان – الأردن، 2003.
- المرأة في الشعر الأموي، د. فاطمة تجور، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- مرايا التخييل الشعري، أ.د. محمد صابر عبيد، مؤسسة اليمامة الصحفية، ط1، الرياض – المملكة العربية السعودية، 2006.
- مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1994.
- مصطلحات النقد العربي السيمياءوي – الإشكالية والأصول والامتداد –، د. مولاي علي بو خاتم، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المطبعة التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، ط 1، تونس، 1986.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت ـ سوشبريس، الدار البيضاء، ط 1، 1985.
- معجم مصطلحات العروض والقافية، د. محمد علي الشوابكة – د. أنور أبو سويلم، دار البشير، عمان – الأردن، 1991.
- معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1989.
- المعجم الوسيط، د. إبراهيم أنيس – د. عبد الحليم منتصر – عطية الصوالحي – محمد خلف الله أحمد، دار الأمواج، ط 2، بيروت، 1990.
- مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، د. فاتح علاق، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- مملكة الغجر: دراسات نقدية، علي جعفر العلاق، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981.

- من الظواهر اللغوية في الشعر العربي المعاصر: دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، د. فريد العمري، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، 2003.
- موسوعة أعلام العرب، لجنة من الباحثين، بيت الحكمة، ط 1، بغداد، 2000.
- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، دار الطباعة الحديثة، ط 5، مصر، 1981.
- موسيقا الشعر العربي، محمود فاخوري، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب – سوريا، 2005.
- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشمي، مطابع دار الثورة للصحافة والنشر، بغداد، 1982.
- النظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 3، بغداد، 1987.
- نظرية الشعر عند نازك الملائكة، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.
- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، 1973.
- النقد التطبيقي التحليلي: مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة، د. عدنان خالد عبدالله، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1986.
- نقد النقد، تزيفيتان تودوروف، ترجمة د. سامي سويدان، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- الوافي بالوفيات، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، تحقيق: أحمد الأرناؤوط – تركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، 1420هـ – 2000 م.
- وحدة القصيدة بين آرسطو والنقاد العرب القدماء، د. خليل الموسى، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994.
- وعي الحداثة: دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، د. سعد الدين كليب، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

- وهج العنقاء: دراسة فنية في شعر خليل الخوري، ثامر خلف السوداني، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 2001.

المجلات والدوريات:

- إستبار التكرار، إستبار التلقي، تكرار التراكم، أ.د. عبد الكريم راضي جعفر، الموقف الثقافي، العدد 35، أيلول – تشرين الأول 2001، بغداد.
- البنيات الشكلية للقصيدة العربية ودورها الدلالي، د. حسام محمد أيوب، مجلة جامعة جرش الأهلية كلية الآداب، بحوث المؤتمر النقدي السابع لقسم اللغة العربية، نيسان 2004، عمان – الأردن.
- التناص في (لماذا تركت الحصان وحيداً)، د. إبراهيم خليل، مجلة الرافد، العدد 58 / حزيران 2002، الشارقة.
- الحذف وتوالد الدلالات، أ. عبد الواحد محمد، مجلة الأقلام، العدد 6، تشرين الثاني – كانون الأول، السنة 37، تشرين الثاني – كانون الأول، 2002، بغداد.
- حركة المعنى وتفكيك شيفرة العنوان، د. محمد سعيد شحاتة، مجلة الرافد، العدد 85، السنة العاشرة، رجب 1425 هـ – تشرين الثاني 2004، الشارقة.
- حقائق عن الدوبيت، هلال ناجي، مجلة الكتاب، العدد 11، تشرين الثاني 1974، بغداد.
- دلالات لغة التكرار في القصيدة المعاصرة: أديب ناصر أنموذجاً، د. رحمن غركان، الموقف الثقافي، العدد 32، آذار – نيسان 2001، بغداد.
- دلالة اللون عند شعراء البصرة، د. صدام فهد الأسدي، الطليعة الأدبية، العدد 3، السنة الثالثة، 2001، بغداد.
- الرباعيات فن عربي النشأة، أ.د. عباس مصطفى الصالحي، مجلة المورد، دار الشؤون الثقافية العامة، المجلّد 25، العددان 3 – 4، 1418 هـ – 1997 م، بغداد.

- الشاعر واللغة، نازك الملائكة، مجلة الآداب، العدد 10، تشرين الأول 1971، بيروت.
- الصورة في النقد الأوربي (محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم)، د. عبد القادر الرباعي، مجلة المعرفة، العدد 204، السنة السابعة عشرة، شباط 1979، دمشق.
- فلسفة الخيام في الرباعيات (بين الوجود والعدم وبين الزهد والتصوف)، د. حسين جمعة، مجلة الكاتب العربي، العدد 65 – 66، السنة الحادية والعشرون، تموز – كانون الأول 2004، دمشق.
- في البنية الشعرية، د. محمد راضي جعفر، الطليعة الأدبية، العدد الثاني، السنة الثالثة، 2001، بغداد.
- في جدل الحداثة الشّعريّة نموذج المفاصل، د. عبد السلام المسدي، الشعر ومتغيرات المرحلة (حول الحداثة وحوار الأشكال الشعرية الجديدة) مجموعة من بحوث مهرجان المربد الشعري السادس ببغداد، مجموعة من الباحثين، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة، أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة إبداع، العدد التاسع، تشرين الثاني 1985، القاهرة.
- لغة الشعر المعاصر: بحث في الجذور، د. طارق الجنابي (من بحوث مهرجان المربد الشعري العاشر 1989)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1989.
- اللغة والمعنى جدل العلاقة والتكامل، د. سليمان القرشي: مجلة الرافد، العدد 93، السنة 11، آيار 2005، الشارقة.

- مدخل لدراسة الإيقاع في قصيدة الحرب، د. عبد الرضا علي، مجلة التربية والعلم / مجلة كلية التربية بجامعة الموصل – البحوث الإنسانية والتربوية – العدد الثامن، أيلول 1989 العراق.
- المعجم الشعري الحديث بين المقاربة النقدية والممارسة الفنية، لمياء خليفي باشا، مجلة عمان، العدد 117، آذار، 2005 عمان – الأردن.
- ورقة نقدية بعنوان: النص – المرجع – الإشارة، مشتاق عباس، الطليعة الأدبية، العدد 3، السنة الثالثة، 2001، بغداد.
- الوزن الموحد لرباعيات الشعر العربي، عبد القادر التحافي، مجلة التراث الشعبي، العدد 4، السنة 16، 1985، بغداد.
- الأطاريح والرسائل الجامعية:
- الإيقاع في الشعر الحديث في العراق، ثائر عبد المجيد ناجي العذاري (رسالة ماجستير)، بإشراف الدكتور علي عباس علوان، كلية التربية – جامعة بغداد، 1989.
- الإيقاع في شعر عبد الوهاب البياتي، قاسم محمد سلطان (رسالة ماجستير)، بإشراف الأستاذ الدكتور مصطفى عبد اللطيف جياووك والدكتور مشتاق فالح الفضيلي، قسم اللغة العربية، كلية الآداب – جامعة البصرة، 2006.
- التناص في الشعر الأندلسي في عصر دولة بني الأحمر 650 هـ – 898 هـ إسراء عبد الرضا عبد الصاحب (أطروحة دكتوراه)، بإشراف الأستاذ الدكتور حميدة صالح البلداوي، كلية التربية للبنات – جامعة بغداد، 1426 هـ – 2005 م.

- الصورة الشعرية عند السيّاب، عدنان محمد علي المحادين، (رسالة ماجستير)، بإشراف الدكتور جلال الدين الخياط، كلية الآداب – جامعة بغداد، 1986.
- الصورة في شعر الرواد، علياء سعدي الجبوري (أطروحة دكتوراه)، بإشراف الأستاذ الدكتور عبد الكريم راضي جعفر، كلية التربية – الجامعة المستنصرية، 2005.







دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

تلفاكس : 5353402 6 962+ خلــوي : 95667143 7 962+

ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن E-mail: darghidaa@gmail.com